SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00412 9582

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-EAI-945

ART & MUSIC CENTER

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00412 9582

DATE DUE

SEP 8 - 1981			
SFPL	NOV 25 '81		
SFPL	DEC 30 '87		
SFPL	JAN 19 '88		
SFPL	OCT 24 '90		
SFPL	JL 19 '91		

DEMCO 38-297

LES GRANDS ARTISTES

Théodore Rousseau

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par HENRI STEIN.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILLE.
Diphilos et les Modeleurs de terres cuites grecques, par EDMOND POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les Peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hals (Frans), par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE GAUTHIEZ.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND-BOUYER.
Luini, par PIERRE GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
Peintres (Les) **de Manuscrits** et la miniature en France, par HENRI MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Paul Potter, par EMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs (Les) **allemands**, par LOUIS RÉAU.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et Zurbaran, par PAUL LAFOND.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velasquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

10166-10. — CORBEIL, Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Théodore Rousseau

PAR

PROSPER DORBEC

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VI^e^)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

A MA MÈRE

en religieux souvenir

Le Chesnay, 1910

7594
R76d
439540

THÉODORE ROUSSEAU

I

Les conceptions nouvelles du paysage qui se firent jour en France aux Salons de l'époque romantique étaient bien pour dérouter la généralité des visiteurs. C'était, d'une part, l'arbre, jusqu'alors dénombré consciencieusement dans son feuillé, qu'ils voyaient se fondre à ce point dans l'harmonie des ensembles, que ses ramures, par la licence de quelques pinceaux, allaient jusqu'à s'évanouir en fumées; et par contre, c'était le ciel, auparavant relégué dans un rôle presque muet, perdu dans l'inaccessible, qui s'en venait, de ferme modelé, rivaliser avec les terrains, les refoulait presque au niveau du cadre et établissait sur eux sa prédominance absolue.

On se composait, en effet, une palette apte à répondre à des impressions plus affinées et plus complexes. On commençait à prendre intérêt à tout ce qu'il y a dans la nature de mobile, de fugitif, et, autant que chez l'homme, « d'ondoyant et de divers ». Là où, auparavant, l'œil avait surtout délimité des contours et entre eux déterminé des

rythmes, cet œil percevait des accords picturaux, des taches, des vibrations : ce pourrait même devenir comme un effacement de toutes formes dans un ensemble harmonique, la chromatique la plus troublante pour un vif instinct coloriste...

A ces nouvelles formules quelques renseignés cependant parvenaient à découvrir tout de même des précédents. L'un — le critique des *Débats*, par exemple (1) — se rappelait les sites à la fois imprécis et profonds, exprimés seulement dans leurs teintes, les fantômes de grands arbres au-dessus de sourires d'étangs, au milieu desquels Watteau disséminait comme dans un rêve ses couples énamourés. Un autre n'ignorait pas certains points de vue romantiques alertement, librement brossés par Rubens en une sorte d'allégresse imaginative, et dont au Louvre, justement, le « Tournoi » (n° 2116) offrait à l'étude un étourdissant spécimen. On découvrait aussi qu'en Rembrandt le dessinateur ou l'aquafortiste avaient dû fortement impressionner les novateurs, par les dramatiques silhouettes où il avait résumé divers aspects de son pays. C'étaient là, en effet, les premiers noms d'autrefois dont eussent pu diversement se prévaloir les plus exaltés, les plus provocants : Roqueplan, par exemple, l'actif méridional, prêt à la fantaisie, accessible au sévère, aujourd'hui à Paris, peintre d'aimables anecdotes, mais hier naturaliste convaincu, aventuré au fin fond de l'Armorique, demain à la frontière d'Espagne; Huet, une sensibilité de triste, de maladif, tantôt

(1) 1er mai 1833.

abandonné à une sorte de rêverie « lakiste », tantôt soulevé jusqu'au lyrisme par le remuement des formes à l'approche de l'ondée : Dupré, une vive sensibilité aussi, ayant ses ardeurs, derrière les plus fins traits qui se pussent rencontrer et l'œil bleu et clair le plus intelligent ; enfin, hors du Salon, retenu à l'écart par son naturel de bohème, ce Georges Michel, par qui nous aurions dû commencer, et que la génération ne manquerait pas un jour de proclamer son devancier.

Il était moins difficile de déterminer les modèles dont tiraient leçon quelques natures d'artistes plus apaisées ; à l'apparition de leurs charmants petits tableaux, on avait un peu crié au pastiche de Van Ostade ou d'Huysmans de Malines, de Ruysdaël ou d'Hobbéma. — au pastiche, en tout cas, de francs naturalistes, dont la leçon ne pouvait qu'être profitable, appliquée à nos contrées, et nullement de ces « italianisants » dont les exemples uniformes avaient jusque-là compromis la libre vision du paysagiste français : c'était Camille Flers, sympathique figure à la flamande, dont le souvenir serait toujours cher à ceux qui l'avaient connu, et qui se plaisait alors à enfouir dans les hautes herbes des pâturages picards ou normands une existence commencée par de lointains voyages et les péripéties les plus extraordinaires ; c'était Louis Cabat, son élève, type de ces peintres ou poètes auxquels la séduisante précocité du talent, jointe à l'agrément du visage, assigne aux années de leurs débuts le plus glorieux de leur carrière, véritable enfant de Paris, dont l'art, même se haussant à des thèmes

ambitieux, trahirait toujours ce penchant à la menue observation que garde un sentiment de la nature, quand il n'a eu d'abord pour se développer que l'horizon de la banlieue et les flâneries par les faubourgs : c'était de Laberge, belle figure blonde d'adolescent que guettait la phtisie, si attachant, même dans sa stérile opiniâtreté à tout exprimer des choses, et vraiment touchant de simplicité, de sincérité et d'inlassable émerveillement.

Toute cette active jeunesse demandait donc au Nord surtout la langue appropriée à ses sentiments. Depuis quelques années, elle pouvait voir chez les marchands de tableaux, notamment dans les magasins de Susse et de Mme Hulin, réputée pour être accueillante à la peinture nouvelle, certaines toiles qui, vues de près, semblaient trahir une main pesante et expéditive, mais, à la distance convenable, fascinaient, au contraire, par l'effet juste et chantant de leurs tons ; elle pouvait aussi avoir gardé le souvenir du Salon de 1824, où ce genre de tableaux avait fait à Paris son apparition : ils étaient signés des noms de Bonington, Constable, S. W. Reynolds, et, ce qui leur donnait plus d'intérêt encore, reproduisaient souvent des sites de la campagne normande, ou parisienne tout simplement (1).

Toutes ces leçons, qu'elles viennent d'outre-Meuse ou d'outre-Manche, c'est fort bien pour régénérer un pinceau affadi. Malheureusement, la facture adoptée par le groupe

(1) Citons par exemple, au musée de Chantilly, la petite vue tout argentine du Pont de Sèvres, par S. W. Reynolds.

PAYSAGE D'AUVERGNE.

d'avant-garde dénonce un peu trop la « cuisine » d'atelier, c'est-à-dire une recette plus large, plus riche en tonalités, mais une recette. Il faut donc laisser passer un certain temps d'exubérance où ces réformateurs cherchent beaucoup à étonner. Souvent aussi, dans leurs premiers paysages, il y aura trop vive opposition entre le ton éclatant du ciel et le ton intense du sol, et l'assombrissement des premiers plans se trouvera même aggravé encore par l'application de ces fameux bitumes dont on n'aurait su s'abstenir, et qu'on dénommait dans les ateliers « l'auxiliaire de l'idéal ». Ce n'en est pas moins une génération de véritables inspirés que ces jeunes artistes.

Il y avait un autre parti de paysagistes rénovateurs que nous ne pouvons non plus passer sous silence, car Rousseau n'a pas été sans présenter tout de même avec eux certaines affinités : c'est le parti de ceux qu'on a dénommés les *néo-classiques*. Ils comptaient à leur tête Édouard Bertin et Caruelle d'Aligny, et l'on peut dire que leurs tentatives pour régénérer le paysage historique avaient même précédé le grand assaut naturaliste. C'est ainsi qu'ils se trouvaient presque les premiers à avoir retracé les sauvages aspects de la forêt de Fontainebleau ; ils affectaient, devant le spectacle de la nature, une austérité d'impressions que connaît aussi Rousseau, et une préférence pour les solitudes immobiles, les formes robustes et permanentes et les végétations sèches, qui avec lui leur serait également commune.

Ces peintres étaient justement les plus en faveur

auprès de la critique, à l'instant où celui-ci allait entrer en lice.

Il n'y avait rien, paraît-il, de saisissant comme les yeux qui allaient dégager, enrichir, affranchir enfin la vision dans notre peinture de paysage : « des yeux fixes et voraces ». les avait caractérisés Thoré : « d'un éclat fiévreux et humide, comme stupéfiés par la contemplation », écrirait à son tour Théophile Silvestre; dont l'interrogation attentive, selon Barbey d'Aurevilly et Burty, pour s'être une fois arrêtée sur vous, ne quittait plus votre souvenir. Leur fébrilité d'aspect, cependant, faisait contraste avec l'arc élevé et immuable des sourcils, qu'on sentait être l'indice d'une sérénité malgré tout prédominante... Mais il ne faut pas nous figurer dès à présent ces regards au milieu des traits augustes, devenus presque ceux de Shakespeare, du solitaire de Barbizon, le Rousseau qui communément vient se présenter à la pensée; évoquons leur éclat, comme le connut Thoré par exemple, sur une physionomie de jeune homme svelte et nerveux, à front ample et uni, très belle sous ses longs cheveux bruns, derrière sa robuste barbe frisante. Au premier Salon où s'est affirmée la renommée de notre peintre, à ce Salon de 1834 qui est compté pour un des plus importants aux annales de la nouvelle école — le frère de Decamps y avait consacré un volume qui, sous sa dénomination glorieuse de « Musée » (1), a presque la valeur d'un manifeste — dans les salles du

(1) *Le Musée, revue du Salon de 1834*, par Alexandre D. . (Decamps). Paris (s. d.), in-4, front. et pl.

ESQUISSE POUR LA DESCENTE DES VACHES DES HAUTS PLATEAUX DU JURA

(Musée Mesdag, à La Haye.

Louvre, où se tenaient alors les expositions, c'est ainsi que cette physionomie a dû frapper tous les turbulents romantiques, empressés à se montrer l'auteur d'une toile, pourtant assez modeste par le format comme par le sujet : *Lisière d'un bois coupé dans la forêt de Compiègne*. Ce n'en est pas moins morceau de prince, puisque le jeune duc d'Orléans, Mécène charmant au milieu de ces remuantes ardeurs, s'est empressé de l'acquérir, avant le jour même de l'inauguration. L'auteur n'est guère un discoureur, un théoricien d'estrade, et cependant d'idées fécondes, d'intentions régénératrices, le tableautin en est rempli. Ce silencieux, du reste, a trouvé un porte-parole dans un de ses voisins de mansarde (au 9 de la rue Taitbout), en ce Théophile Thoré, un loquace s'il en est, feu et flamme aux questions d'art comme aux questions de sociologie, et qui s'y efforce au verbe endiablé de Diderot : dont enfin le visage roux et vénitien a tout près de là, dit-on, comme son portrait dans la figure du Louvre longtemps désignée l'image de Vesale par Jean de Calcar. On les devine, ceux qui s'arrêtent le plus à tirer leçon de l'œuvre précieuse, et l'on voit Ary Scheffer, aîné suivi et écouté de tous, et qui a sur la couche de Géricault mourant comme recueilli le mot de l'avenir, se porter garant des promesses données par ce simple morceau, dont l'achat du reste a été fait à son instigation.

Qu'y a-t-on devant les yeux, cependant ? Un assez ingrat pli de terrain, laissant apercevoir, par derrière, les toitures d'un petit village (Pierrefonds) et, dans les derniers plans,

sur un coteau, l'orée d'une futaie en coupe. « Horrible nature, la désolation de Jérusalem jointe à la mesquinerie sèche de Montrouge, mais imitée avec un soin si religieux que ce tableau commande l'attention » (*Débats* 4 mai 1834). Il est dans l'esprit du jour d'opposer à la pompe trop souvent vide des mises en scène classiques, les thèmes les plus dépourvus de prétention, voire d'agrément. Il y a un autre morceau de prince à cette exposition et précisément réservé à la duchesse d'Orléans : *le Jardin Beaujon* de Louis Cabat ; qu'y observe-t-on ? un terrain où au loin, çà et là, brillent bien quelques fleurettes, mais pelé ici près, mais décharné... autant que la pauvre vache faubourienne qu'une femme y a amenée.

Notez que cette *Lisière de forêt* est l'unique spécimen du talent de son auteur ; les autres paysagistes, au contraire, figurent avec quatre et cinq tableaux. Mais son exécution, que l'on dit « douce et limpide », sa finesse d'ensemble font d'elle la perle du Salon, et d'emblée une troisième médaille lui sera décernée. En même temps, elle révèle bien le naturel d'où elle émane, hautement distinguée comme lui, mais contenue aussi, comprimée comme il l'a été, car, dès que Rousseau peut s'abandonner à tout son libre instinct, ce sont au contraire de grandes toiles puissantes qui lui naissent, auxquelles le jury, du reste, opposera un refus impitoyable. Et nous lisons même dans le « Musée » que la série de ces proscriptions fameuses aurait commencé cette année...

LE MARAIS EN VENDÉE.

(Tableau de M. Dufranges. Collection de M. Glaenzer.)

II

Né en 1812 (1), il arrivait bien après Corot, qui était presque de la génération antérieure, après aussi Camille Roqueplan, Paul Huet et Camille Flers, et, quoique d'âge égal avec Cabat et Jules Dupré, devancé déjà par eux dans l'opinion publique; c'était cependant son troisième Salon.

D'un père originaire du Jura, forte nature d'homme qui rehaussait d'une admirable droiture et ampleur de caractère son simple commerce de marchand tailleur exercé dans le quartier de la rue d'Aboukir, et d'une mère distinguée, délicate, très impressionnable, à qui son fils tenait par les fibres les plus essentielles, celui-ci avait hérité ce particulier alliage de force rustique et de sensibilité affinée dont témoigne son art, de dédain pour les petites choses et pourtant aussi de susceptibilité, attesté par son existence,

(1) Rassemblons dès maintenant les principaux documents à consulter sur Th. Rousseau : *Les Salons* de Thoré (lettre-préface à celui de 1844, in-12, 1867. — *Souvenirs sur Th. Rousseau*, par Alfred Sensier, Paris, 1872, in-8. — *Études et croquis de Th. Rousseau*, reproduits et publiés par M. Amand-Durand, avec un texte de M. Alfred Sensier, Paris, 1873, gr. in-f°. — *Maîtres et petits maîtres*, par Philippe Burty, in-12, Paris, 1877. — Article du même dans *L'Art*, 26 février et 5 mars 1882 (tome XXXVIII, p. 161-171 et 186-196). — *Histoire du romantisme*, par Théophile Gautier. — *Peintres et statuaires romantiques*, par Ernest Chesneau, in-12, Paris, 1880. — *Vie et œuvre de J. F. Millet*, par A. Sensier, gr. in-8, 1881. — *Figaro*, 15 janvier 1868, article de Théophile Silvestre. — *Les maîtres d'autrefois*, par Fromentin (Ch. IX, Hollande). — *Sensations d'art*, par Barbey d'Aurevilly (7e série des *Œuvres et des hommes*, in-8, 1886. — *L'art et la critique en France*, par P. Petroz, Paris, in-12, 1875. — *Causerie sur le paysage*, par H. Allemand, Lyon, in-8, 1887. — *Les maîtres du paysage*, par E. Michel, in-4°, Paris, 1906. — *Salons* de Castagnary, 2 vol. in-12, 1892. — *La peinture française au XIXe siècle*, par M. Henry Marcel, Paris, in-8, 1905 (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts). — *Histoire du paysage en France*, publication collective avec préface de M. Henry Marcel, in-4°, Paris, Laurens, 1907.

Tout jeune, il aimait à reproduire les objets qui s'offraient à sa vue, mais — le détail est significatif — jamais envisagés séparément, chaque fois compris d'ensemble avec leurs entours. Puis voici où commence à se former entre ses doigts ce dessin nerveux et serré, à se contracter ce penchant et cette extraordinaire dextérité à faire usage de la plume pour bien délimiter d'abord ce qu'il veut rendre, dont il a laissé de multiples témoignages : c'était un de ses amusements favoris, le soir, sur la table familiale, d'exécuter à l'encre, d'après des gravures, de véritables fac-similés. Enfin, comme on eut l'idée, à un moment, de faire de lui un polytechnicien, c'est là un indice de dispositions pour les mathématiques qui n'ont peut-être pas été tout à fait étrangères à ce qui entre de positif et de précis dans l'assiette habituelle de ses tableaux.

Rangeons aussi parmi ses éléments de formation le souvenir ineffaçable qu'il avait gardé d'un voyage accompli, vers sa quatorzième année, dans la grande montagne. Un oncle maternel, le statuaire Lemaire, ayant délaissé un moment le ciseau pour aller fonder une entreprise de scierie dans une forêt du Jura, l'avait emmené pour se l'attacher comme secrétaire. L'entreprise avait, d'ailleurs, périclité au bout de quelques mois, mais, pour le jeune homme, on peut dire qu'il avait recueilli là une première impression qui resta comme la dominante de toute sa vie : de même que Ronsard, il n'avait pu sans émotion entendre le retentissement sourd des troncs sous les haches, leur gémissement quand ils cédaient à l'effort des cordages ;

LES MARAIS DANS LES LANDES.

(Exposition Universelle de 1855.)

(Musée du Louvre.)

une forêt saccagée était un spectacle dont le pathétique lui irait toujours à l'âme et jamais ne manquerait de lui faire prendre en main ses instruments.

L'impression qu'il remporta de ce séjour dut, si on lui fit réintégrer le collège, s'interposer souvent au milieu de ses études, puisque, à une ou deux années de là, son parti était bien décidé ; et, comme il existait parmi les cousins de la famille un autre artiste encore qui, dans le paysage, sous le nom de Pau de Saint-Martin, s'était acquis une certaine réputation, on finit par se résoudre à le confier à ses soins.

Se complaire à la silhouette modeste et inoffensive de l'âne est un signe qui ne trompe jamais : Pau de Saint-Martin, particulièrement goûté pour le piquant usage qu'il faisait d'elle dans ses tableaux champêtres, devait donc être un brave homme de paysagiste, et surtout aimant d'amour vrai la nature, car, tout docile qu'il restât encore au rustique superficiel de J.-B. Leprince, son ancien maître, ou aux routiniers exemples de son contemporain Demarne, il n'avait pas craint, avant qu'aucun autre y eût jamais songé, d'aller plusieurs fois planter son chevalet en bonne terre normande du Calvados. Sous ses yeux, et partant un peu aussi selon sa méthode, le jeune Théodore exécuta ses premières études, principalement dans cette région de Compiègne où il devait revenir seul quelques années plus tard. Mais l'oncle eut tôt fait de s'apercevoir que son neveu n'aurait tout à l'heure plus rien à apprendre de lui : il avait suffi pour cela de quelque morceau dans le genre de la *Vue du cimetière et du télégraphe de Montmartre*.

petite toile si fraîche et si sincère d'aspect — « la première communion d'un peintre » dirait d'elle un jour Philippe Burty — qu'en 1867, presque à la fin de sa vie, le puissant créateur du *Nid de l'aigle* et du *Chêne de roches* ne la jugerait pas indigne de figurer, dans une sorte de révision de toute sa carrière, parmi un ensemble scrupuleusement choisi de ses œuvres (1).

Rousseau n'a pas encore seize ans : puisqu'il fait montre de telles dispositions il faut tâcher de faire de lui un « prix de Rome », et dans ce but l'initier aux sublimités du paysage historique, le seul en considération duquel un prix récent ait été institué. On lui conseille d'entrer chez Rémond dont une certaine vigueur d'accent, en avance sur la froide correction de Victor Bertin, fait en ce moment l'héritier de Michallon et presque comme un maître d'avant-garde : notoriété bien éphémère, car voici venir la grande poussée de 1830, et malheur aux incertains, aux timides! en particulier pour ce Rémond, ce sera l'inexorable délaissement, toute la durée d'une existence qui ne s'achèvera qu'en 1875!

Et pour être plus en mesure encore de briguer le prix de Rome, Rousseau s'en alla en même temps étudier la figure dans l'atelier de Guyon-Lethiers.

Mais les sujets qu'on lui proposait — quelle Zénobie, entre autres, trouvée morte dans les flots de l'Araxe ? — étaient en telle contradiction avec l'idéal inspiré à son

(1) Au Cercle des arts de la rue de Choiseul. Le catalogue descriptif en fut rédigé, sous la direction même du peintre, par Philippe Burty, qui y adjoignit une introduction, d'importance capitale, réimprimée dans ses *Maîtres et petits maîtres*.

Cliché Rothier

LISIERE DE BOIS DANS LE BERRI

(Collection de M. Vasnier, à Reims)

sentiment par la simple nature, qu'il fut à la fin rebuté, et abandonna la partie.

De ce passage entre les mains d'éducateurs classiques certaine empreinte néanmoins lui demeura toujours. Lui-même confierait à Alfred Sensier, son ami, son confident aux années de sa maturité, « qu'il avait mis longtemps à se défaire des spectres de Rémond ». Parfois il ne repousserait pas, en regardant ses propres tableaux, l'allusion mythologique, mais pour montrer combien elle naît tout naturellement de l'aspect même de certains ensembles, sans qu'il soit besoin de la faire intervenir dans la composition. C'est ainsi que vers la fin de sa vie, ayant terminé ce merveilleux dessin reproduit dans nos dernières pages, cette *Source du Lizon* où il avait, comme d'un pudique crayon, dévoilé en une retraite grandiose des hauts contreforts jurassiques, sous un religieux silence de sérénité, la cristalline pureté d'une eau à sa naissance, qui hésite sur le sable, qui tremble à son premier contact avec le jour, il se réjouissait de ce véritable « Eurotas », disait-il, obtenu là par la seule ressource du naturalisme.

Mais l'empreinte de cet enseignement semble en ceci surtout se vérifier : que le familier n'est pas positivement son fait, mais plutôt une certaine austère façon d'envisager les choses dans leur permanence à travers les âges et du point de vue de l'universel. C'est une tendance, comme on le voit, qui n'est pas sans analogie avec les visées de généralité propres au paysage classique. Elle met bien en opposition le réalisme de Rousseau avec le réalisme tout cru,

tout rustre, borné à soi-même, de Gustave Courbet. Et elle s'affirmera de plus en plus à mesure qu'il avancera dans sa carrière. Telle *Vue des gorges d'Apremont* par un effet de plein midi que l'on trouvera reproduite ici, peinte en 1857, avec un souci pourtant rigoureux de la réalité, présentera presque les traits d'une Arcadie poussinesque. En somme, il ne donnera que peu dans le véritable romantisme; il en sera gardé par trop d'équilibre d'esprit. C'est une intelligence classique qui appliquera des qualités classiques à contrecarrer les conventions d'un classicisme abâtardi.

Envisageons-le dans ses premières études, aux environs de Compiègne ou dans la vallée de Chevreuse. Au lieu de céder à l'engouement contemporain pour les ciels en désordre et les sites agités, c'est au calme limpide des clairières et des cours d'eau que ces études se complaisent: ce ne sont que frais et radieux objectifs dont Millet, en les voyant à bien des années de là, en 1867, aura plaisir à lui exprimer par écrit tout l'enchantement et déjà toute la personnalité visuelle, et dont le genre jamais ne cessera de venir alterner dans son œuvre avec la rudesse desséchée des thèmes qu'il empruntera à la forêt de Fontainebleau.

Voyez-le justement aux premières fois où il s'est rendu aux abords de celle-ci. — ce qui a eu lieu dans le courant des années 1828 ou 1829. On dirait qu'il n'ose encore en franchir le seuil, comme si l'âpre caractère, le romantisme de ses aspects, après les sérénités du *lieus* de Compiègne, l'inquiétait, le déconcertait. Il commence par la considérer de la vallée du Loing, à Moret, donc par un de ses

Après l'héliogravure Amand-[illegible]

ESQUISSE AU FUSAIN POUR LA FORÊT EN HIVER.

côtés les moins farouches. — et, si près d'elle, le thème auquel il s'arrête est le plus banal des thèmes, celui du moulin et de la passerelle que lui offre le voisinage.

Il n'échappera pas tout à fait cependant aux violences imaginatives du temps. Cela durera surtout l'été de l'année 1830, qu'il va passer en pleine Auvergne. C'est un de ces pays dont le pittoresque n'était guère encore connu des artistes que par les albums du baron de Taylor, les *Voyages dans l'ancienne France*; mais comme la région est bien celle qui convient à qui voudrait sacrifier au furieux, à l'excessif! Ce ne sont que flancs montagneux tombant à pic, rochers et torrents, tout le programme des motifs au gré du jour, et dont les exagérations faisaient crier au pastiche de Salvator Rosa. Rousseau a dix-huit ans à peine. Il jette là sa gourme romantique. Seul, presque dénué de ressources, avec quelle allégresse s'enfonce-t-il en ce chaos! Rarement, dans la suite, ses ébauches elles-mêmes atteindront à ce diapason. Aussi, à son retour, la moisson qu'il rapporte met-elle en émoi les ateliers, à commencer par celui de Guyon-Lethiers, où le maître lui-même ne regarde pas sans intérêt ces frais morceaux exécutés en pleine pâte par ce disciple déserteur. « Une force est une force dès en commençant », dira à propos d'eux Millet. Si on veut de leur vogue un témoignage bien significatif, c'est cette entrée chez le paysagiste un peu retardataire Dagnan, qui lui-même dans une lettre (1) en a fait le récit, « d'un

(1) Publiée dans les *Nouvelles archives de l'art français*, année 1900, p. 152.

monsieur, un adorateur quand même des excentricités de la nouvelle école » : ce visiteur juge « trop faite, trop étudiée et pas assez artiste » la facture de Dagnan, « il n'aime que la peinture prime-sautière », enfin « il ne jure que par Couture, Diaz et Rousseau ». — et cela se passe en février 1831. Peut-être, cependant, cette ardeur de jeune pinceau emprunte-t-elle un peu au vocabulaire de Géricault, à son célèbre « Four à plâtre », le modèle romantique par excellence encore à cette époque. A l'exposition du Louvre prochaine on aura un spécimen de son faire, sa première participation aux Salons : « une vallée bordée par les montagnes du Cantal avec un pont en ruine au-dessus d'un cours d'eau », résumé, à vrai dire, de ses impressions, sorte de paysage composé qu'à son retour il a exécuté dans un coin de la maison paternelle, où il habite encore : quand le moment semblera venu à la critique de faire sortir de la pénombre le nom de Théodore Rousseau, elle ne se rappellera (Ch. Lenormant, S. de 1833) que « le pinceau gras et l'assez habile réminiscence des maîtres » dont avait témoigné ce *Site d'Auvergne*.

Si Rousseau avait trouvé là la région rêvée pour être incité à cette turbulence provocatrice nécessaire aux premiers éclats d'une école nouvelle, il avait en même temps pris conscience de plusieurs choses, dont peut-être ne s'était pas suffisamment avisée son âme d'adolescent, plutôt ouverte aux frais sourires de la lumière : ces flancs escarpés, ces anfractuosités (*Rochers de Macheysur le flanc de la vallée de Thiésac*, *Montagne sur les bords du lac*

Cadart & Chevalier et C.

LISIÈRE DE BOIS, SOLEIL COUCHANT.

Salon de 1864.

Chambon...) l'avaient initié à la charpente géologique, à la nécessité d'affirmer les formes jusque dans leur dessous : et d'autre part, ces vastes perspectives avaient dirigé son esprit sur ce qui pour lui ne cesserait jamais de se poser en cas de conscience : la netteté des plans dans la composition.

Cet éloignement de plusieurs mois au fond de la solitude la plus absolue aura été le grand acte décisif de sa carrière, un de ces partis qui ne s'adoptent que dans le plein sentiment d'une vocation. De tels actes, au reste, ne sont pas rares à cette époque, de déplacements pourtant difficiles ; comment des jeunes gens à ce point résolus n'eussent-ils pas fini par triompher? Il a été se mêler là à des peuplades restées à demi sauvages, partager leurs demeures, leurs repas. Il a puisé dans cette retraite une conception extraordinairement grave de la mission du paysagiste, à laquelle il donne comme une portée à la fois poétique et scientifique de naturaliste et de géologue. Exprimer une région, non pas seulement dans ses pittoresques motifs, mais dans ses éléments de substruction, dans la lumière spéciale que lui vaut sa latitude, dans les mœurs de ses habitants, quand ces mœurs s'adaptent au sol, s'unifient à lui, en précisent le caractère en en faisant ressortir les ressources, devenir en un mot, comme il le disait à Sensier, « le peintre des pays », voilà l'ambition qui prend corps dans son esprit et le dominera toute sa carrière. Aussi, voyez son empressement à se mettre à l'étude à chaque fois qu'il se trouve en présence d'indigènes dont la vie, comme aux temps primitifs, ne se manifeste qu'à ras le sol, s'y enfouit ou y creuse

ses abris : ici, en face des burons, bas et couverts de chaume, du village de Falgou; demain, devant des bâtisses de marins, en un recoin de falaise, sur la côte de Granville (1); plus tard aux environs de Fontainebleau même, au spectacle inattendu de rusticité originelle que lui offre la population de Larchant (2) : voyez sous son pinceau, au lieu du simple agrément d'atmosphère et de disposition, le sens de ce thème courant : *un village*, et même sa parfaite indifférence pour tout agrément, pourvu que le sujet tienne fortement au fond des choses, accuse bien les traits typiques d'une région, comme le fera, par exemple, au milieu des landes ensoleillées de Gascogne, le *Four communal*, d'aspect si étrangement ingrat.

C'est le programme objectiviste dans tout son renoncement. Si le romantisme, de par ses caractères reconnus, consiste à tout subordonner au moi, Rousseau nous en écartera de plus en plus : « personnel par les procédés qu'il emploie, pourra écrire Castagnary, il cesse de l'être dans l'effet produit » : si bien que le plus aigu de son *tourment*, à la fin de sa carrière, sera peut-être dans la défiance de soi en face de la vérité profonde et permanente des choses.

Mais revenons aux années romantiques. Rangeons tout de suite au nombre de ses interprétations les plus conformes au sentiment de l'époque certaines vues d'ensemble, à ciels massifs et pluvieux, prises particulièrement sur le paysage

(1) Environs de Granville, tableau reproduit en une petite eau-forte de Bennet Debonnes.

(2) Dessin à la plume reproduit dans l'album d'Amand Durand, pl. 24.

de la Seine, des hauteurs de Sèvres ou de Meudon. Ces hauteurs étaient habituelles à tout artiste parisien voulant avoir devant les yeux un ample champ d'observation où faire courir, à la manière anglaise, des reflets de nuages tumultueux. Rousseau les avait expérimentées aux environs de 1832. C'avait été probablement sous l'impression de la peinture de Constable, car, d'après sa propre déclaration, il n'y aurait guère été initié qu'à cette date ; la déclaration est d'autant plus intéressante que de Paul Huet, l'autre chef de combat, la toute pareille a été recueillie par Ernest Chesneau : c'est donc bien qu'il y avait eu comme *harmonie préétablie* entre les appels d'âme, puis les peintures des deux nations voisines.

Quand il observait de ces hauteurs le paysage de la Seine, il avait toute fraîche encore à la pensée la grande nature vers où s'acheminaient ces eaux. Dès son retour d'Auvergne, il avait en effet commencé à en descendre le cours jusqu'au delà de Rouen, voyage tentant depuis que Bonington en avait rapporté ces lumineuses aquarelles et ces morceaux d'une coulée si limpide, qu'on allait admirer aux magasins de Mme Hulin. La vision de Rousseau s'était éclaircie, rassérénée à ce voyage : il s'était notamment arrêté en route, aux Andelys, devant le Château-Gaillard, séduit peut-être là par cette pensée qu'il avait devant les yeux ces mêmes coteaux, surélevés et verdoyants, dont le spectacle avait souri au génie naissant de Poussin.

Il est curieux de constater les pointes de plus en plus avancées que ces jeunes gens poussent dans toutes les direc-

tions de la France : le Berri, qu'illustreront bientôt les paysanneries de George Sand, exploré d'abord par ceux qu'on appelle les deux Jules — Jules André, Jules Dupré — ensuite par Louis Cabat, la Picardie par Camille Flers, le Dauphiné par Isidore Dagnan, la basse Normandie par Paul Huet, mais l'Ouest demeure encore une région presque méconnue, et la Bretagne, dont l'âpre plainte, sous le ciel gris, sur la monotonie des genets, remplissait pourtant les pages nostalgiques de Chateaubriand, n'a guère encore vaincu que chez Camille Roqueplan l'indifférence ou les hésitations. Il semble que le Mont Saint-Michel paraissait alors le point extrême où pût atteindre un paysagiste, et encore était-ce en raison de l'attrait romantique du monument que l'idée se hasardait si au loin. Rousseau, reprenant l'été suivant (1832) ses fructueuses explorations, gagna directement les parages du site fameux.

Il y trouva la compagnie de Charles De Laberge, avec qui déjà il lui était arrivé d'étudier, de concert, le paysage des environs de Paris. Là, aux exemples d'analyse excessive et passionnée à laquelle il voyait son camarade se vouer avec de plus en plus d'acharnement, il fut quelque temps moitié cédant, car il avait aussi le désir de la perfection, moitié résistant, car il en sentait tout le chimérique.

« Pour faire œuvre de créateur, lui disait De Laberge, il faut aller du petit au grand... Pour nourrir un ton, pour fortifier une harmonie, il faut faire surgir de terre des milliers de végétations et des myriades d'existences... Vous verrez plus tard... quand vous aimerez la vie jusqu'à

en perdre l'esprit, comme il est bon de regarder jusqu'à l'âme des infusoires, de grandir en se rapetissant et de couver l'œuf avant de sentir remuer l'être. Alors vous trouverez l'univers dans la fourmi et notre planète sur une tuile ou sur une mousse... »

Ces théories, que toute son existence il se rappela au point de les pouvoir dicter (1) presque mot pour mot, déposaient en lui des germes qui, malgré tout, nous le verrons, lèveraient quelque jour et auraient une grande part dans le développement de son talent.

Mais nous sommes en 1832 : il a soif d'horizons renouvelés ; laissant son camarade à l'observation des infiniment petits, il exécute son tableau pour le Salon de l'année suivante : *Une rue sur les côtes de Granville*.

C'était, sous un ciel d'été, un paysage inondé de lumière où, paraît-il, se voyaient assemblés — notez la diversité qui atteste l'œil jeune et avide — des rochers gris et nus, des fougères sèches, une haie en trompe-l'œil, une pelouse verte, un rideau d'arbres transversal et, par delà, un petit village dans le bas d'un vallon. Les premiers plans, où, jusqu'alors, il avait été de règle constante d'apporter une certaine précision, y étonnèrent par la hardiesse de l'artiste dans son parti de les sacrifier : — c'était déjà la manifestation du principe soutenu par Rousseau toute sa vie, que l'attention, dans un paysage, doit être appelée d'abord vers

(1) A Alfred Sensier qui les reproduit dans ses *Souvenirs*. On peut aussi consulter les entretiens de De Laberge avec Bourgeois de Mercey, qui le connaissait bien pour avoir été son condisciple d'atelier (*Revue des deux mondes*, 15 février 1842).

le second plan : et en effet les regards s'y trouvaient immédiatement sollicités par un de ces morceaux de choix comme les recherchaient tant de sûrs modeleurs de terrains, du parti de la nouvelle école, une pelouse verte, mêlée de mousse, qui, épaisse, moelleuse, se devinait douce au marcher, et d'où même on eût dit qu'il s'élevait comme de la vapeur chaude sous l'action du soleil (1). Il avait expérimenté là un thème qui reviendrait fréquemment dans son œuvre, et où son observation aimerait à s'accorder, entre deux taillis ou fourrés, du libre espace et de la détente.

Mais à quelle école rattacher ce paysage, se demandait-on : il n'appartient à aucune. « M. Rousseau a voulu être lui, sans passé, sans jalons plantés d'avance sur une route toute faite ».

Nous chercherons, tout de même, à quels vieux maîtres Rousseau avait pu aller demander les premiers enseignements de son art, et si, après tout, il n'avait pas trouvé chez certains d'entre eux le point de départ de ses prétendues audaces.

Il avait souvenir, confiait-il à Sensier, d'avoir commencé par copier au Louvre des Karel Dujardin, et même il réclamait un peu d'indulgence pour l'art abâtardi de ces « italianisants », en considération du réel sentiment de la lumière qu'il leur reconnaissait.

(1) Cf. Les « Salons » de Lenormant, et le Salon 1833, par Laviron, par Auvel et Trianon ; *Débats*, 1er mai ; *National*, 28 avril de la même année. Le tableau a depuis longtemps émigré en Russie.

LA PRAIRIE
(Museo de Nápoles)

Quelles ne durent pas être alors ses impressions devant les atmosphères de Claude Lorrain ! Les masses de verdure que le vieux maître se plaisait à enlever sur des fonds ensoleillés ont dû mettre son admirateur sur la voie des grandes tonalités vertes, associées à des ciels de lumière. J'imagine aussi qu'au Louvre certaine toile de lui, dénommée *Le Gué*, où se voit un lent troupeau s'égrenant à travers l'ombre, dans la fraîcheur d'une mare, retint souvent et longtemps la pensée encore mûrissante de Rousseau.

Mais Le Lorrain, ce sera pour les conceptions de haut lyrisme, comme la *Sortie de la forêt du côté de Brôle*, conservée dans la salle voisine. A l'époque où nous sommes de sa vie, Rousseau n'en est encore qu'à satisfaire sa soif de réalisme, qu'à enrichir son expérience, et c'est plutôt des petits maîtres de Hollande qu'il met à profit les leçons : Ruysdaël, Hobbéma, après lui avoir montré comment on analyse la silhouette tragique d'un grand arbre, font descendre son attention vers le simple sentier campagnard, le fourré maigre et desséché. Il a confronté à leur enseignement précis les ardeurs d'accent de Géricault, les vibrantes harmonies de Constable. Dans son parti d'ores et déjà adopté, de ne faire commencer le tableau qu'au second plan, Rembrandt doit être pour quelque chose, comme aussi Van Goyen. Et ce sont, sans doute, les lumineux monochromes de ce dernier qui l'auront amené à sa prédilection pour les atmosphères d'ambre, ainsi qu'à l'emploi de ces fonds bistrés auxquels il aura souvent recours pour l'établissement des plans et l'échelle des valeurs, avant

de faire donner l'orchestration des tonalités. Van Goyen est, en effet, au tout premier rang de ceux dont il aura à cœur de posséder une peinture dans son modeste atelier ; et volontiers il la proposera à copier aux débutants qui viendront lui demander des conseils.

C'est à la suite de ce Salon de 1833 que se place son premier commerce avec les lieux mêmes où devait un jour le fixer sa destinée, avec cette région de la forêt de Fontainebleau avoisinant Chailly-en-Bière, la plus farouchement primitive, et qui l'était bien davantage en ces temps de complet abandon à elle-même. Le tête-à-tête se prolongea depuis la tout arrière-saison jusqu'au plein cœur de l'hiver. — notons-en bien l'époque, qui sera la même à presque chacun des séjours antérieurs à l'installation définitive : mais plutôt qu'une occasion de lente parturition, cette retraite fut celle d'enquêtes émerveillées, passionnées, parmi toutes choses nouvelles, où n'eut le temps d'éclore aucune œuvre accomplie.

Tout un passé donc riche déjà d'études d'après les maîtres, et plus encore d'après les aspects les plus divers de la nature, — et, de deux épreuves tentées aux expositions, une seconde qui comptait presque pour un coup de maître, précédaient ce jeune homme de vingt-deux ans dont nous avons été aborder la physionomie un peu « distante » au grand Salon de 1834. On y était intrigué par la rareté de cette peinture, à part dans le clan des révolutionnaires, par cette personnalité qui s'affirmait au milieu d'eux, introduisait l'équilibre dans le généreux désordre de leur

D'après l'héliogravure Amand-Durand.

CRÉPUSCULE A BARBIZON.

Dessin de Corot

facture, et comme de la lucidité dans leurs bitumes. On applaudissait aux franches tonalités de ses *verts* qui disaient le printemps, l'été, comme sur un ton de défi à l'adresse des « vert-pistache », des « vert-olive » de Xavier Bidauld ; et particulièrement pour les *gris* — ces gris si froids sous le pinceau de Victor Bertin, ces gris déjà si fins, si chantants, exprimés par Corot, ces gris que Dupré voyait un jour faire si drôlement le désespoir de cet original apologiste de la nouvelle école qu'était, presque le fleuret à la main, certain pétulant baron d'Ivry — pas un n'arrivait, jugeait-on, à leur donner la précieuse et exquise qualité qu'ils prenaient sous l'instrument de Rousseau, car pas un n'aurait pu atteindre à sa sensibilité de rétine.

A côté donc de tant de peintures qui ne sont, sous prétexte d'innover, que des transpositions de méthodes étrangères, quel œil libre et sincère devant la terre de France ! Quelle force demandée, non à la violence des effets, mais au serré, au nerveux de la construction, et à la justesse d'accent du ton lumineux ! Combien on sent aussi qu'une grande ardeur couve sous la réserve de ce visage, que de la vraie puissance se contient dans ces cadres encore modestes !

III

Or, voici le spectacle dont il fut témoin durant l'automne de la même année :

Sur les exhortations d'un de ses camarades, qui tous

recherchaient le contact d'un artiste donnant de telles promesses, il venait de passer trois mois de l'été à la Faucille, en pleines montagnes du haut Jura, ayant avec son compagnon, dont l'entrain de jeunesse était endiablé, partagé, soit sur les sommets, devant le rayonnement des glaciers, soit au milieu des bois, dans le parfum des framboises et des fraises, une existence comme le programme ne s'en était encore vu qu'au journal fameux d'Obermann, heureux devant ces visions d'immensité, écrivait-il à sa mère, à vouloir par sa peinture communiquer leur bienfait à de moins heureux que lui, exalté — ce réservé — au point de lancer, devant l'image du Mont Blanc s'illuminant après une tempête, des « Vive Dieu, vive le grand Artiste ! » éperdus, et de se comparer lui-même à « un demi-dieu qui tire sa quintessence d'une jatte de lait et respire à tous les vents », — lorsque, vers la mi-octobre, comme nos deux touristes se trouvaient dans les appartements hospitaliers du sous-préfet de Gex, ils furent attirés vers le balcon par les mille sonorités confuses dont l'air au dehors se remplissait... Mais laissons la parole au compagnon de Rousseau :

« Un défilé de peuple n'est pas plus émouvant. C'était comme un torrent de velours variés qui charriait des museaux roses, des yeux noirs, des stalactites de bave d'argent et des milliers de tête cornues souvent ornées de superbes bouquets... Beaucoup de bergers, que nous avions visités en bons amis, Rousseau et moi, étaient heureux de nous reconnaître sur le balcon : ils nous saluaient d'un bon coup de chapeau et nous souriaient... »

LES COTEAUX DE MEUDON.

Collection de M. H. Gallice, à Epernay

De ce spectacle — de ces glaciers qui, en haut, étincelaient à travers les sapins, sous un ciel d'un azur intense ; de ces vaches, chargées de pesants grelots, qui, vers le bas, se heurtaient dans un ravin rocheux, déjà envahi par les ombres du soir — c'est tout au plus si Rousseau rapporta grand comme la main de croquis. Quand, après un séjour final au couvent du mont Saint-Bernard, il se retrouva, au mois de novembre, dans sa mansarde de la rue Taitbout, il jeta tout de suite la vision encore dominatrice sur une toile qui ne quitta jamais, depuis, le mur de son atelier, modèle pour les visiteurs de lucidité de conception et de sûreté de main dans la simple ébauche, pour lui évocation toujours présente d'un des plus enthousiastes moments de sa jeunesse (1).

Ary Scheffer, à qui il s'empressa de la montrer, en fut ébloui et lui offrit incontinent son atelier pour y exécuter d'après elle un grand tableau. Ary Scheffer était un grand cœur de qui la foi en le génie de Rousseau devait avoir d'admirables façons de se manifester ; malheureusement, sa généreuse hospitalité n'est peut-être pas pour rien dans l'état de ruine où se trouve aujourd'hui l'œuvre définitive de son protégé. Rousseau, qu'exaltait déjà le souvenir de son voyage, se trouvant dans cet atelier en pleine atmosphère de romantisme, poursuivit, à l'instar de ceux qui le regardaient travailler, les chaudes transparences rembranesques, fit appel, comme Ary Scheffer et son frère le por-

(1) Cette esquisse, que nous reproduisons, est conservée au musée Mesdag, à La Haye.

traîtiste, aux huiles grasses, aux combinaisons asphaltiques enrichies de cire fondue, aux surcharges, fit tant et si bien que, par les réactions chimiques de cet amas de matières picturales, l'œuvre eut une durée des plus éphémères et n'offre plus aujourd'hui qu'un chaos de tons assombris (1).

En son état natif, dans l'éclat de ses diaphanéités primitives, elle devait cependant, par sa chaleur d'accent, justifier l'enthousiasme qu'elle inspira, et en particulier à Jules Dupré, dont la célèbre *Bataille d'Houdschoote*, qu'il destinait au prochain Salon, n'avait guère pour la témérité à lui rendre de points. Avec quelle autorité ne venait-elle pas surtout contribuer à renverser les conventions caduques du paysage ! La protestation ainsi faisait suite à la belle indépendance de rythme et d'équilibre qu'avaient affichée, dans le genre de l'histoire, le *Massacre de Scio* après les ordonnances compassées de David, et la *Naissance de Henri IV* après les bras symétriquement tendus de tant de « naissances du roi de Rome ». Présenté sans repoussoir, sans contre-balancement, sans concentration, avec des arbres tranchés nets par la bordure du cadre, enfin comme un morceau découpé de grande toile, ce paysage donnait bien mieux ainsi l'impression de la montagne, par ce qu'il amenait la pensée à imaginer en le prolongeant, que n'y avait réussi jusqu'alors le parti traditionnel avec ses panoramiques ensembles. Mais comment le jury eût-il pu s'en accommoder ? Quand la peinture fut

(1) Elle fut acquise par Ary Scheffer, et est conservée aujourd'hui avec l'esquisse au musée Mesdag, à La Haye.

SORTIE DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU DU COTÉ DE BRÛLI

(Musée du Louvre.)

produite à son appréciation, il ne cria rien moins qu'à la « monstruosité ». Il faut dire qu'elle était précédée par une sorte de renommée provocatrice : sur le doux Bidauld — doux à tout le moins dans sa peinture — qui représentait l'art du paysage à la quatrième classe de l'Institut, se concentraient des regards de défi.

Son rejet suscita un véritable déchaînement d'injures. Gustave Planche se montra un des plus vindicatifs, surtout par ce refrain glissé dans sa diatribe : Que M. X, que M. Z se console : il a été jugé par M. Bidauld (1) !

Un refus au Salon avait alors les plus graves conséquences pour un artiste. L'assaut des « jeunes » ne pouvait réussir à ébranler dans l'opinion publique l'officielle autorité de cette quatrième classe de l'Institut, leur juge impitoyable. Ce n'est pas qu'on n'eût fini pourtant en haut lieu, devant leurs protestations énergiques, par leur demander un exposé précis de leurs idées sur la constitution du jury, mais le mémoire dormait dans les cartons. Rousseau vit se détacher de lui la confiance du public et cessa de vendre ses tableaux. Il se trouvait presque sans ressources, dans l'impossibilité même de demander assistance à son père, dont la modeste fortune venait de sombrer dans des entreprises de clients auxquels cet

(1) Après tout, la composition n'en était peut-être pas si inédite puisque cette ligne d'horizon très haut placée et cette simple pente où dévalait un troupeau, on les avait pu voir au Salon précédent dans une vigoureuse et ombreuse peinture de Jadin, *La descente des vaches à l'abreuvoir* ; on avait beaucoup parlé de ce tableau, que les plaisants avaient surnommé « la descente des vaches aux enfers ». (Il est reproduit dans le « Musée » d'Alex. Decamps).

homme bienfaisant avait voulu venir en aide. Après les plus encourageants débuts, c'était, s'il s'opiniâtrait contre la doctrine régnante, toute la perspective des privations, des injustices par quoi doit inévitablement passer l'apôtre d'une foi nouvelle.

Mais un séjour de grand recueillement l'attirait, à quelques lieues de Paris, un séjour qui devait peu à peu devenir comme une nécessité de sa vie, qui chasserait ses doutes, éclairerait, fortifierait sa conscience : c'était cette forêt de Fontainebleau, à l'orée de laquelle on se souvient qu'il s'était arrêté une dizaine d'années auparavant, comme dans le pressentiment d'un pas grave de sa destinée, puis d'où il avait, la seconde fois, rapporté des impressions précipitées, confuses, mais ineffaçables.

Après une station de quelques semaines au haut de la montée de la Cour de France, près de Juvisy-sur-Orge, retenu là à gage, faute de paiement, par son aubergiste, il se trouvait, au mois de septembre, à Barbizon, qui était bien alors le plus modeste des hameaux. Il y avait pris pension à l'auberge du fameux père Ganne, laquelle comptait déjà Diaz et Aligny parmi ses hôtes. Mais le vaincu de la veille ne parlait à personne de son art. Le matin, ceux-ci le pouvaient suivre des yeux qui tantôt s'éloignait au milieu de l'incendie des tons allumé sur l'Allée des vaches, tantôt s'enfonçait dans le Dormoir du grand Bréau, emportant avec ses instruments son pochon garni pour le repas de midi : ils respectaient sa sauvagerie.

La saison atteignit à ce degré qu'il fallait, c'est-à-dire se

SUITE D'HIVER SUR LES GORGES D'APREMONT.

fit moelleuse, enveloppante, basse du ciel, bornée d'horizon à souhait, pour un esprit qui, de l'exaltation sereine où l'avait transporté le spectacle des hauts sommets, s'était trouvé chu au plus décevant de la réalité. Alors, dans la nature, ce qu'on cherche surtout et ce qu'on ressent, c'est la sympathie des formes prochaines. Le lieu qui l'attirait principalement était la solitude des gorges d'Apremont : là, par les temps gris ou pluvieux, même sous la bise, il suivait à fleur du sol leurs végétations de ronces mortes ou de bruyères roussies, il prenait sa part de l'angoisse des petits chênes qu'il voyait s'efforcer hors des roches, de la tristesse des bouleaux, dépouillés et frileux. Les mêmes endroits aussi voyaient venir Aligny : c'était à l'époque où cet autre irréductible se sentait encouragé dans sa rénovation du paysage historique : Rousseau pouvait surprendre son confrère en train d'épurer, de styliser ces mêmes données qui le captivaient tant, de préparer les matériaux pour un *Prométhée enchaîné* — impressionnante composition destinée au Salon prochain. Lui, et à plus forte raison devant ces âpres solitudes qu'il sentait en si parfait accord avec le repliement de son esprit, n'eût pas voulu, pour tout au monde, rien modifier à la réalité. C'était un de ses plus fermes principes. Il l'objecterait, à quelque temps de là, à Jules Guizot, à propos d'une peinture où devait se trouver reproduit un site témoin des derniers moments de la première femme du ministre ; celui-ci insistait pour que la composition sût réaliser une impression grave et triste, en conformité avec le deuil de

son âme : « Notre art, lui répondait Rousseau, n'est capable d'atteindre au pathétique que par la sincérité de la portraicture... ; en observant avec toute la religion de son cœur, on ne copie pas ce qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sent et on traduit un monde réel dont toutes les fatalités vous enlacent ».

Il ne parlait que trop, du reste, d'après sa propre expérience en exprimant ces idées à Guizot, car ici vient se placer un de ces événements que, s'il s'agissait d'un autre que Rousseau, nous laisserions dans l'ombre de la vie domestique, mais qui, en ce temps de subjectivisme romantique, avec cet artiste dont la vie ne faisait qu'un avec son œuvre, ne sauraient être passés sous silence : c'est la mort de sa mère, survenue en avril 1837. Le mutisme impressionnant qu'il garda devant cette séparation recouvrait un tel déchirement de toutes ses fibres, qu'à trente ans de là, Alfred Sensier avait l'occasion de s'apercevoir qu'il ne s'en était rien encore cicatrisé. Que de fois, dans la suite, le paysagiste à son chevalet, lisant devant lui au livre des choses, ne dut-il pas y chercher, suivre, souligner des caractères où il se lisait à soi-même sa détresse! Sur son existence intime d'homme il s'épanchait peu dans la conversation, dont le souci de son art faisait le thème presque constant, mais, tout à la fin de sa vie, cédant à l'assaut de sa maladie suprême, il eut cet aveu : « Ah! j'ai beaucoup à répandre de larmes pour tous les pleurs que j'ai retenus. » Parole qui évoque le monde de sentiments dont il devait être assiégé, sans jamais s'en

ouvrir à personne, quand Diaz le considérait au loin, par la campagne de Barbizon, solitaire, concentré des heures et des heures sur son travail, entouré d'un long manteau qui de là, disait son admirateur, lui donnait l'apparence d'une ruche.

Une invitation amicale vint apporter quelque adoucissement aux premières angoisses de son deuil. Elle survenait dans des conditions tout à fait propres à rasséréner un peu son art. La province n'assistait pas sans s'y intéresser à l'extraordinaire effervescence artistique dont Paris était le théâtre ; des villes comme Lyon, Reims, Amiens s'étaient mises à organiser de leur côté des expositions, et à offrir ainsi aux champions de la cause nouvelle l'occasion d'étendre le rayonnement de leur naissante renommée. Ce fut de Nantes que, cette fois, émana l'offre hospitalière. Un des organisateurs et artistes locaux, le jeune paysagiste Charles Leroux, vint faire un appel si pressant à Rousseau, que celui-ci, non seulement lui accorda son concours, mais, tenté par la perspective d'un nouveau champ d'étude, se décida à l'accompagner en Vendée.

Si inédite, en effet, lui apparut cette région qu'il fut, paraît-il, devant elle un moment comme déconcerté. On était en juillet ; lui qui s'était enthousiasmé pour les aspects farouches de l'Auvergne, le gigantesque des cimes alpestres, qui quittait les formes tragiques de la forêt de Fontainebleau, qu'allait-il tirer de ces eaux dormantes de la Loire reflétant, au milieu d'une immense vallée, la face impassible de l'été ? Ce qu'il pouvait y avoir encore en lui de

romantique se trouvait là dépaysé. Mais c'était aussi l'occasion la plus efficace pour se dégager du milieu où son talent avait pris naissance, pour affirmer encore sa supériorité sans le recours à la violence facile des motifs, par la seule pénétration de son sentiment dans l'étude des sites les moins ambitieux. Il y avait là, en outre, dans ces eaux paresseuses du fleuve attardées en marais, l'offre d'un thème que jusqu'alors on avait toujours dédaigné et que Valenciennе lui-même, dans son fameux *Traité de perspective* paysagiste, regrettait de n'avoir jamais rencontré dans les œuvres des maîtres : c'était ce monde si particulier des herbes aquatiques : Rousseau les observa se tordant au gré des eaux, flottant à leur surface, s'entremêlant en leurs profondeurs : les alentours marécageux d'une papeterie, qui se trouvait perdue par là dans l'impressionnante vallée de Tiffauges, lui inspirèrent, par un effet de ciel menaçant, une de ses toiles les plus extraordinaires pour l'abondance des notations vivaces et la richesse de la matière, le *Marais en Vendée*, celle que l'on dénomma aussi la « soupe aux herbes » : nous en donnons la reproduction. Mais il discerna par-dessus tout l'intérêt, presque insoupçonné jusque-là, de ces pleins midis où le jour égal, tombant d'en haut et s'appesantissant sur les masses, les immobilise, tandis qu'au contraire, dans leur grand silence, c'est la symphonie confuse des infiniment petits qui se révèle. Et ainsi se fondait totalement dans la plénitude de l'atmosphère ambrée de ces pays ce qui pouvait subsister en lui de heurté, d'excessif. Son art plus apaisé

devint plus musical et plus subtil; il apprit à allier de la tendresse à sa fermeté coutumière, une tendresse qui le ferait se courber vers les choses humblement affleurantes au sol, qui le rendrait attentif à leurs menus frissons et murmures, et à la sensibilité éparse déjà au ras même du terrain.

Mais il lui fallait cependant songer de nouveau à l'épreuve du Salon, et expérimenter si, en donnant cette fois à ses convictions l'appui de la plus rigoureuse facture, il ne parviendrait pas à les faire accepter du jury. Charles Leroux l'ayant emmené visiter à Souliers, près de Bressuire, la propriété de son père, il eut en y pénétrant la surprise d'un motif dont la majesté l'impressionna presque religieusement. C'était, faisant pendant à une allée d'ormes, une large et profonde allée de châtaigniers dont les troncs, se succédant comme les piliers d'une nef, formaient, de l'entremêlement de leurs ramures tortueuses, une sorte de voûte à peu près impénétrable. C'était bien là la grande toile pour vaincre toutes les résistances! Cette architecture des arbres qui lui tenait tant à cœur, qui finirait par n'avoir plus de secret pour lui, avec quelle ardente curiosité n'allait-il pas la suivre, la démêler à travers cet imposant pêle-mêle, — autrement émouvant à déchiffrer que l'inerte feuillé dénombré dans les ateliers officiels!.. Et de plus, saisir la vie intense de cette verte atmosphère intérieure dans ses frémissements d'ombres, dans sa tiédeur, tandis qu'au-dessus des épais branchages et par delà l'entre-colonnement des arbres, planait la paix d'un ferme azur!..

Pour prévenir donc les moindres critiques touchant la structure fondamentale de son œuvre et montrer à ses juges sur quel terrain sûr il s'adonnait à ses prétendues extravagances, il avait commencé avec son fusain par fixer sur la toile tous les enchevêtrements de cette voûte feuillue, qu'il avait ensuite précisés encore au moyen de contours et de tailles à la plume, l'instrument de contrôle dans la plupart de ses travaux, le régleur de son inspiration, le répondant irrécusable de sa toute classique clairvoyance : puis sur ce schéma, pour bien établir son échelle des valeurs, il avait étendu une sorte de monochrome, et seulement alors, tout en s'attachant, au moyen du couteau à palette, à donner aux troncs des arbres un puissant caractère de vérité, il s'était enhardi jusqu'à une intensité de tons où se retrouvait bien l'équilibre établi par le dessin et par l'esquisse, mais qui n'en eut pas moins pour effet d'affoler la rétine engourdie des membres de la section des Beaux-Arts, en sorte que, comme le précédent tableau, celui-là fut refusé!

Aujourd'hui où cette exclusion se juge avec sang-froid, elle paraît incompréhensible. La seule réserve à faire porte sur le mélange réitéré par le peintre des bitumes avec les huiles, mélange dont les réactions ont compromis toute la partie supérieure de l'œuvre et donné à l'ensemble un aspect de couloir enfumé. Mais bien autrement audacieuses que les affirmations de cette facture étaient les libres finesses d'un Corot, ses imprécisions musicales; il est vrai, ses harmonies, dans leur apaisement, n'avaient rien qui pût troubler des prunelles habituées aux humides et sempi-

D'après l'héliogravure Amand

LES GORGES D'APREMONT A MIDI (N° 5)

ternels crépuscules, tandis que celles de Rousseau venaient chanter pour la première fois le midi rayonnant et la sève débordante de l'été.

Certes son talent avait trop de vitalité pour succomber devant l'obstruction qui lui était faite ; celle-ci n'en aurait pas moins des conséquences pour le développement de son art. Fermé pour lui l'accès des expositions officielles, interdites pouvaient lui être de ce fait les commandes de l'État et, partant, les grandes toiles dont elles sont à peu près les occasions uniques. Et, tandis que sa féconde ardeur, sa soif de tout embrasser, de tout définir, avaient besoin de libre espace, il n'osa plus proposer ses réalisations, trouvées si subversives, que dans les mesures d'un format plus discret.

On vit donc l'*Allée de châtaigniers* quitter, tableau quelconque, les abords du Louvre, prendre le chemin de la rue Taitbout et là faire l'ascension de ce sixième étage où son auteur conservait encore le plus modeste des ateliers. « Un lit délabré, quelques fauteuils de la Renaissance en bois de chêne avec des loques de velours, un petit guéridon au pied contourné, une bougie chancelante dans un vase du Japon, une bouilloire à café, des livres poudreux... », mais, aux lambris, de belles esquisses des anciens maîtres faisant cortège à celle de la *Descente des vaches*, tel est l'ensemble au milieu duquel la nouvelle réprouvée venait prendre sa place. C'est là qu'elle allait s'offrir aux personnages de marque, artistes, hommes de lettres, plus tard enfin aux amateurs

qui, sur le bruit qu'on en faisait, monteraient pour la visiter.

Dans ce réduit s'était passée une bonne partie de la jeunesse de Rousseau, depuis qu'il avait dû se procurer à bon compte, hors de la maison paternelle, un peu de lumière pour sa peinture; c'était cet abri vers lequel il s'en revenait après ses fugues du côté des champs et des montagnes. Depuis le temps où, avec Thoré, l'insuffisance des ressources communes le retenait souvent prisonnier au bord de sa fenêtre, n'obtenant pour toute réponse à ses appels d'agreste verdure, qu'un maigre peuplier dans le jardin de l'hôtel Rothschild, sous un ciel bien bas le plus souvent et aussi bien mesuré, son vol s'était élargi. Qui entrait voyait aux murs les témoignages du plus insatiable amour de la nature, « toute une histoire peinte » de ses joies comme de ses *tourments* d'artiste; car, outre l'œil le plus aigu et le plus pénétrant qui se fût jamais fixé sur le spectacle de la campagne, il y avait en lui aussi un visionnaire difficilement satisfait, à qui la mémoire qu'il gardait des images les plus lointaines ou les plus anciennes donnait une faculté créatrice inépuisable, et dont les aspirations tendaient, à tout moment, à modifier l'œuvre accomplie, au point de faire produire à un même motif jusqu'à vingt paysages différents qu'il surajoutait, couleur sur couleur, ton sur ton.

Là, pas un écho de vie mondaine, l'austérité absolue et la chasteté du labeur. La valeur des tons, la délimitation des plans sans cesse reviennent en question dans les

entretiens. Aussi n'est-il prêté par le peintre qu'une oreille bien distraite aux tirades de Théophile Thoré quand ce prophète d'une ère de justice développe ses théories sur le rôle social de l'art. Là viennent Ary Scheffer, Diaz, Barye, Dupré, auxquels se joindra bientôt, avec Jean Gigoux, un tout jeune artiste, son voisin, emporté à la fleur de l'âge, Hector Martin, dont le talent naissant faisait l'étonnement de tous. On vit aussi arriver Delacroix, en compagnie de George Sand : ce jour-là il y avait sur le chevalet un petit morceau de buisson — dans la manière sans doute de la menue *Lisière de bois* du Louvre, dont nous allons avoir à parler — qu'ils admirèrent beaucoup et qui d'ailleurs disparut dans la suite, comme tant d'autres merveilles, sous un caprice nouveau. Mais guère d'amateurs encore, aucun contact avec le public. La seule ressource alors tirée par Rousseau de son travail acharné lui est procurée par une *Vue du château de Broglie*, ce tableau peint pour Jules Guizot auquel il a été fait allusion ; mais le morceau lui vaut en même temps, étant donné la personnalité du destinataire et la confiance dont elle l'honorait, un affront encore plus sensible que les précédents, par son rejet brutal du Salon. « Brutal » n'est pas excessif : toutes les fois qu'un Rousseau faisait apparition devant le jury, c'étaient comme des *Ah ! le voilà, c'est lui*, suivis du renvoi systématique de la peinture, avant même d'avoir été regardée.

Cependant, pour reprendre foi en soi-même et en l'avenir justicier, rien ne lui valait un séjour dans cette forêt de

Fontainebleau, qui, en raison de cette efficacité éprouvée, de plus en plus lui devenait sienne. Alceste, ainsi qu'Ernest Chesneau le dénomme, avait là, au fond des bois, le refuge désiré. Surtout, l'automne arrivant, il repartait à Barbizon prendre possession d'une humble maison de bûcheron où il avait établi son gîte, dans le voisinage de l'auberge du père Ganne. Il se gardait bien, devant la fuite de ses confrères aux premières menaces de la bise, de se joindre à leur exode, et ne regagnait tout au contraire Paris qu'à l'approche du printemps.

Le plateau de Bellecroix était alors l'endroit habituel de ses stations. Comme volontiers, dans les tableaux de cette époque (*Terrains d'automne. Landes de Macherin. Plaine de Clair-Bois*), son objectif s'abaissait vers le sol, et qu'à cet endroit plus qu'ailleurs la sensibilité de la nature se montrait comme à découvert, il y montait peindre par les températures les plus aigres.

Le Louvre possède, sous forme de petit panneau (1828), un produit infiniment précieux de ses méditations sur ce plateau : c'est un bout de lisière de bois par le brouillard et à l'approche de la nuit, où s'entrevoit la forme vague d'un cavalier (sorte de persistance romantique de la ballade d'Hugo, si fameuse dix ans auparavant : *Voyageur isolé qui t'éloignes si vite.*) On a là, dans le recueillement de ce site, un échantillon merveilleux de son art vers 1840, une impression qu'il a dû particulièrement affectionner, car, après une première esquisse donnée à Thoré, il en tira ce tableautin qu'on lui voyait retoucher encore

en 1847 (1). On l'y sent à son *observatoire de Bellecroix*, comme il disait lui-même, n'osant bouger, penché vers les plus humbles choses, prêtant l'oreille à la voix du sol d'où il entend monter tout un bruissement de vies diverses, foulées par la dévastation. « Celui qui vit dans le silence, se dit-il en un tel moment, est le centre du monde ». Pas d'horizon, du reste : sous un bout de ciel humide rien que cet enchevêtrement broussailleux. Mais voyez l'évolution accomplie dans le paysage : le motif est un de ceux auxquels jusqu'alors il n'avait guère été assigné d'autre rôle que d'étoffer les premiers plans et de donner du recul aux autres : — ici, c'est toute une impression de confuse vitalité, et même d'angoisse, qui se dégage de ces végétations, et c'est le résultat non d'un travail appliqué et minutieux mais des justes accents d'un pinceau qui a été avide de saisir tous les mouvements inquiets de leur âme éparse. Nous sommes, dans ce cadre restreint, au point extrême du naturalisme, de cette théorie qui s'attachait à faire découvrir aux moindres objets de la réalité autant de portée expressive qu'aux plus ambitieuses compositions, et à

(1) D'après l'esquisse Thoré fit exécuter à Jeanron, un ami commun, une eau-forte qu'il inséra en manière de protestation dans son « Salon de 1844 ». Comme on en peut juger par la comparaison avec cette gravure, Rousseau dans l'œuvre définitive devait considérablement surenchérir en complexité et en humilité de notations. — A remarquer que le tableau du Louvre fut à l'origine de dimension encore plus exiguë qu'il n'est maintenant ; il avait un format ovale dont la trace est restée visible à chaque angle.

Il fut acheté pour l'État 605 francs à la vente de tableaux de Rousseau qui eut lieu en 1850, Charles Blanc étant alors directeur des Beaux-Arts. Malheureusement les tons de cette petite peinture typique se sont tellement assombris, que nous avons dû renoncer à la reproduire dans cet ouvrage.

prouver qu'on peut faire grand même avec l'humble et le petit.'

Qu'avait dit autrefois De Laberge quand Rousseau travaillait à côté de lui dans les parages du Mont Saint-Michel : « Pour faire œuvre de créateur, il faut aller du petit au grand... Pour nourrir un ton, pour fortifier une harmonie, il faut faire surgir de terre des milliers de végétations et des myriades d'existences. » La déclaration est désormais à inscrire à tous les chapitres de la vie de Rousseau. Sans emprunter au défunt ami des jeunes années sa loupe de botaniste et d'entomologiste, il sait les myriades d'existences qui s'agitent au ras du sol, mais ce qu'il en exprime, c'est la *sensation*.

IV

Dans cette exclusion des Salons, qui lui donnait presque figure de proscrit, Rousseau du moins voyait se resserrer autour de lui des amitiés comme en suscitent seules les âmes vraiment rares, des amitiés ayant nom Thoré, Barye, Chenavard, Díaz — celui-ci le plus acharné, le plus persuasif de ses apologistes. L'une d'entre elles surtout, dont, sans des propos maladroitement rapportés, la bienfaisante présence lui serait peut-être restée jusqu'au terme de sa vie, put au moins, durant deux bons lustres, exercer sur son art le plus salutaire entraînement : je veux parler de l'amitié de Jules Dupré !

C'était un esprit si fin et si actif que Dupré ! un de ceux

LA FUTAIE DU BOIS DE MACHERIN, A BARBIZON.

dont, à l'époque, les observations critiques étaient le plus écoutées. L'inépuisable diversité de sensations qu'il découvrait dans les œuvres de son camarade faisait son admiration; mais il n'en voyait pas moins aussi le péril d'une aussi insatiable avidité, de ce continuel renouvellement qui ne laissait jamais place au définitif. Que de merveilles sur le point de disparaître — on cite la *Lisière de bois, soleil couchant* lithographiée par Français — sauvées parce que s'était trouvée là l'autorité de son jugement, toujours respecté!

Rousseau également rendait justice au talent de son ami, et il faut retenir son aveu que « Dupré lui avait fait entrevoir des choses qu'il ne soupçonnait pas, entre autre l'art de *machiner* le tableau et d'en condenser les forces ».

C'est surtout dans l'intervalle de 1840 à 1850 que se produisit dans leur labeur cet heureux parallélisme. La vie se fit absolument commune entre eux, soit à Paris, dans l'ancienne avenue Frochot, puis sur la place Pigalle, où l'auteur de l'*Avenue de châtaigniers* alla fixer son atelier à côté de celui de son ami, soit à Montsoult, dans cette région de l'Isle-Adam féconde en souvenirs pour ce dernier qui, tout gamin, y avait pris ses ébats dans la faïencerie de son père; mais surtout durant leur fameux voyage dans les Landes qui acheva l'affranchissement de leurs talents et porta, on peut le dire, celui de Rousseau presque aux sérénités de l'impressionnisme.

Cette importante phase de son existence fut toutefois précédée, vers le milieu de l'an 1842, d'une retraite de

six mois, du genre de celle que jadis il avait été accomplir dans la sauvage Auvergne. C'était, sur les indications de Jules Dupré qui connaissait le pays pour l'avoir déjà par trois fois expérimenté, au petit hameau du Fay, dans une partie du Berri alors presque perdue, entre les sauts de la Creuse sur le rocher et les sinuosités paisibles de la Bouzanne à travers les pacages. A cette austère et studieuse villégiature il consacrait les deux mille francs que l'*Allée de châtaigniers* venait de lui être payée pour entrer dans un des plus fameux cabinets romantiques, le cabinet Périer. Mais ainsi rendu à lui-même, telle était la détresse morale où le faisaient retomber la pensée de ses insuccès, et aussi, nous apprend Théophile Thoré, celle de son deuil toujours persistante, qu'il eut tôt fait de s'unifier, surtout quand vinrent les obscurcissements de l'arrière-saison, aux tristesses de ce pays nuageux, marécageux dans sa fertilité.

On doit à ces six mois de solitude ses pages les plus désolées. Dans une *Lisière de bois*, par exemple, que nous reproduisons (Cabinet Vasnier à Reims), au-dessus de terrains à l'infini dont les tristesses se dérouleraient absolument à nu n'était la rangée d'arbres qui, vers le centre, tamise la lumière, c'est un ciel plombé, « d'une harmonie douteuse, écrit Sensier, qui figure exactement l'atmosphère inquiétante de la contrée », et sur le devant, au bas d'un gazon de turquoise, projette son reflet vif dans une mare. Une petite paysanne à jupon rouge est assise là, note vive mettant en éveil tous les verts bruns ou dorés, oreille dénonçant toute la vitalité éparse par la

LES CHÊNES D'APREMONT.
(Musée du Louvre.)

lumière et par le sol. Une autre toile fameuse, le *Curé*, (collection George Gould, à New-York), ainsi désignée à cause du prêtre campagnard qu'on y voit, sur son petit bidet blanc, traverser dans sa largeur le paysage, présentait un ciel d'un azur au contraire dégagé, mais, nous apprend Sensier, le tableau n'en était pas moins d'une organisation fiévreuse où se sentait l'extraordinaire, le compliqué. Comme la vue avait été prise à l'époque des gelées d'octobre, les arbres, à l'étonnement général, s'enlevaient en rose sur fond bleu. Il y avait là dans la nature une de ces curieuses anomalies dont l'art du paysage ne s'était guère encore préoccupé, mais auxquelles les yeux commençaient tout de même à s'ouvrir depuis que les révélations de l'Orient étaient venues enhardir peu à peu la vision.

Mais quelle ne fut pas la détresse du jeune solitaire, quand l'hiver accrut la désolation de ces étendues paludéennes ! d'autant plus qu'ayant épuisé ses ressources, l'imprévoyant se trouvait une fois encore retenu en gage par son aubergiste et dans l'impossibilité de se rapatrier. Ce fut seulement vers la mi-décembre que Dupré lui fit enfin parvenir, de la part de son admirateur Paul Périer, en manière d'avance sur une de ses toiles, le billet de cinq cents francs libérateur.

Heureusement que dans cette première partie de sa carrière il se produit une sorte d'alternance qui assure tout de même l'équilibre entre les tristesses et les sérénités. Après chaque retraite au fond du farouche ou du désolé, il a un réveil dans la joie de la lumière, une envolée plus

radieuse hors de sa chrysalide. Cette fois, un semestre passé au milieu des pâturages marécageux du Berri, sous de rares soleils, vient comme d'affiner encore sa sensibilité. — le voici qui, en compagnie de Jules Dupré, s'en va vers les horizons perdus des Landes, se poser devant l'abîme du bleu, ou se griser du chatoiement de la lumière sur la chaîne toute diamantée des cimes pyrénéennes.

Ce voyage eut lieu par la belle saison de 1844. Sans doute y avaient-ils été décidés par les descriptions enthousiastes de leur ami commun Jules André, qui avait été tirer de ce lointain pays ses tableaux du Salon précédent. Leur première impression, quand ils se trouvèrent au-dessous de Mont-de-Marsan, nous a été conservée par Rousseau dans son fameux *Marais des Landes* payé 129000 francs par le Louvre à la vente Hartmann, en 1881. Ce qui donne à l'atmosphère de ce paysage son si doux rayonnement, c'est l'humidité qui s'y exhale d'abondants marécages, car la fonte des neiges venait d'avoir lieu sur les crêtes radieuses que l'on aperçoit dans les fonds, et ce fut sous un tendre azur d'avril que se déployèrent d'abord à leurs yeux ces étendues silencieuses.

Mais l'été étant venu, leur spectacle revêt une gravité troublante. Rousseau, en analysant la succession infinie de leurs plans, achève de se perfectionner dans une science qui lui donnera assiette pour les plus vastes développements de champs terrestres et aériens, la science de la « planimétrie ». Il conquiert définitivement son art prestigieux d'évoquer les lointains. Mais surtout, c'est à partir de

D[illegible] Amand-Durand l

CHÊNE COUCHÉ SUR UNE MARE, DANS LE BAS BRIAC

cette époque qu'il prend de la lumière le sentiment le plus profond que, depuis le Lorrain, elle ait en France jamais inspiré. Elle s'est révélée à ses yeux la grande évocatrice de cette universalité dont ne s'extrait jamais pour lui le plus humble fragment de nature. Mais il a mesuré la difficulté de la saisir dans sa plénitude vitale, et, se réservant, pour y parvenir, d'expérimenter toutes les subtilités du modelé, de l'insaisissable *modelé aérien*, il remporte seulement à l'état de grisailles les deux fameux tableaux sur lesquels nous le verrons épuiser encore ses moyens à la fin de sa vie, les deux œuvres qui vraiment donnent le plus la mesure de ce que fut le « tourment » de Rousseau : la *Ferme dans les Landes* et le *Four communal*.

Quand il revint de ce voyage, il avait donc accru encore dans un sens nouveau, riche en promesses, son expérience déjà si étendue. Il restait cependant une affirmation de saison à quoi son pinceau n'avait jamais osé se hasarder, par pressentiment, sans doute, du parti trop provocant qu'il faudrait adopter pour mener le sujet à toute sa vérité, sa particularité d'accent : c'était le plein hiver observé soit sous la floraison du givre, soit dans la rigidité des formes dépouillées.

Il tenta l'épreuve à l'Isle-Adam, car peut-être s'y sentait-il incité plus qu'ailleurs aux hardiesses par la présence rassurante de Dupré.

Son *Effet de givre* — un soir, des terrains mamelonnés, à la fois suant la pluie et plombés sous le frimas, dans le ciel un sourire sanglant, au fond un infini mystérieux de

brouillard — fut naturellement une de ses toiles les plus contestées ; le mode d'exécution, prodige d'audace, de verve et de maîtrise, en était indéchiffrable. Il avait travaillé sur nature, avant devant les yeux les côtes de Valmondois : huit jours lui avaient suffi pour amener l'œuvre à son achèvement (Collection Walters, de Baltimore). — Vendu 74400 francs en 1880.

La *Forêt en hiver* (collection Wildener, à Philadelphie) était, au contraire, une de ces données où, voulant atteindre à toute l'ampleur poétique, il se réservait toujours de revenir. Le motif lui en avait été inspiré lors de son dernier séjour dans la forêt de Fontainebleau : il voulait ressusciter sur la toile l'aspect d'une futaie du Bas-Bréau qui, sur un ciel de couchant en feu, étale son dénuement absolu, découvre son vide immense. — Vendue 48600 francs en 1881.

Tous ces séjours successifs à l'Isle-Adam, dans la société de Dupré, ont été pour lui des périodes de productions fécondes et paisibles où il rassemblait et mettait en action les forces acquises dans son passé. Quelle page de pleine félicité que, par exemple, avec son soleil se jouant au milieu des arbres dans les herbes dorées, cette *Allée des Bonshommes à l'Isle-Adam* (legs Chauchard) dont l'entrée au Louvre est prochaine ! Il n'y fait encore que préluder à ces modulations lumineuses qui le hantent, depuis son retour des Landes, mais il n'a pas encore atteint le tourment dans l'expression de la sérénité. De plus, en ces journées de printemps et d'été, c'est une vraie jouissance pour lui

FERME DANS LES LANDES.

que le charme du paysage de l'Oise : ces tendresses de l'atmosphère sur l'eau limpide, ces doux peupliers baignant dans la lumière lui restituent presque les délices de sentiment qu'il éprouvait à l'époque de ses premiers essais (*Le pêcheur* : *Les bords de l'Oise*).

Peut-être pour lui, comme pour Dupré, ces périodes de travail en commun, d'échange de leurs inspirations, marquent-elles l'apogée de leur carrière. Est-ce la conséquence de leurs consultations réciproques, mais ils ne font ni l'un ni l'autre transgresser encore à la peinture les limites de ce qu'elle peut exprimer. Les probes artistes ! comme il a été malheureux que le plus futile des motifs, un froissement au sujet d'une croix décernée à l'un sans l'être à l'autre, des racontars malencontreux à ce sujet, les aient tenus ensuite si longuement séparés ! « Vous êtes le dernier artiste sincère », sera-t-il par Alexandre Dumas fils déclaré un jour à Dupré : la louange convient aux deux paysagistes, à leur double profil conjugué qui s'encastre si justement dans leur temps, parmi ces « barbes de 1848 » que nous appelons aussi « les purs ».

Dupré s'était volontairement abstenu de participer aux Salons, depuis le temps à peu près où Rousseau avait cessé d'y être admis. Mais à celui-ci, dénué de toutes ressources, il fallait bien de la force d'âme pour s'obstiner dans le dédain. Une dizaine à peine d'amateurs, comme Périer, Collot, Baroilhet, Hartmann... noms liés à jamais à sa gloire tardive, constituait sans doute une réconfortante

cohorte à son génie d'indépendant, mais, pour triompher de l'indifférence ou des hésitations du grand public, ne pouvait remplacer le bruit fait autour d'un nom aux époques d'Expositions.

Les républicains de 1848 opérèrent enfin la dispersion de ce jury tant de fois réclamée et Rousseau put voir en 1849 un ensemble de ses œuvres présenté au sentiment du grand public des Salons. De plus, l'État lui avait commandé, pour 4000 francs, sa *Sortie de la forêt de Fontainebleau*, la vaste toile du Louvre.

Mais quel n'était pas le résultat de cet éloignement, de ce labeur à huis clos auxquels il s'était condamné! Pour en juger, il suffit de jeter les regards sur deux des périodiques où se reflétait le mieux alors la moyenne de l'opinion, les *Débats* et le *Moniteur* : — et observons que les toiles envoyées provenaient de son fructueux séjour à l'Isle-Adam, avaient nom *Une avenue*, c'est-à-dire l'Allée des Bonshommes, de la collection Chauchard, *Lisière de forêt, soleil couchant*, qui est le tableau lithographié par Français, et enfin *Terrains d'automne*, et que même, pour en bien faire ressortir tout le caractère d'intense énergie, les organisateurs du Salon avaient eu l'heureuse idée de les disposer parmi les argentines productions de Corot : eh bien, les *Débats*, qui commençaient par Corot leur louangeuse énumération, ne relataient même pas la réapparition à ses côtés de son confrère Théodore Rousseau et, si le *Moniteur* faisait accueil au « martyr », ainsi qu'il le dénommait non sans ironie, c'était pour saluer en lui « un coloriste éner-

Ch. de Braun, Clement et Cie

LE FOUR COMMUNAL, DANS LES LANDES.

gique » — comment n'en point convenir ? — et « un copiste heureux de la nature des environs de Paris (1) » !

V

C'est maintenant que l'on peut évoquer, telle que la conçoit le sentiment général, la figure si réservée et si digne de « l'ermite de Barbizon ». Ne conservant plus à Paris, pour assurer les rapports avec les amateurs et les marchands, qu'un assez obscur atelier dans un recoin modeste de la cité Malesherbes, il va de plus en plus attirer vers son hameau l'attention du public. A l'Exposition universelle de 1855, véritable apothéose des militants de 1830, une salle entière sera réservée à ses œuvres et aux tableaux de Decamps, entre lesquels elles seront disposées : arrangement encore judicieux, car c'est tout le côté richement verdoyant et toutes les délicatesses harmoniques de sa peinture qui se trouveront mis en valeur par le voisinage de l'Orient torride, calciné, évoqué par le coexposant. Il sortira de cette épreuve avec un art cette fois indiscuté, — à tout le moins dans son passé, car, pour ce qui est de l'avenir, son avidité à tout mettre au creuset de nouvelles expériences étant loin d'être apaisée, il se heurtera bien souvent à la résistance, aux protestations de ses propres partisans de la veille — « les infidèles », comme, chaque fois inébranlable dans sa nouvelle idée, il se plaisait à

(1) Une critique toutefois vraiment clairvoyante fut celle de Peisse dans le *Constitutionnel*.

dénommer les hésitants. D'emblée, naturellement, son parti triomphant le porte aux rangs du jury, reconstitué enfin sur des bases nouvelles; mais, loin d'y exercer, à son tour, les rigueurs dont il avait eu tant à souffrir, il se montrera tolérant aux tentatives de la génération suivante : « Prenons garde, Messieurs, dira-t-il, nous ne sommes peut-être plus que des ganaches romantiques, classiques à notre façon ».

Les marques d'honneur officielles seront extraordinairement à cœur à ce solitaire, qui, en effet, y attachera d'autant plus de prix qu'il n'aura jamais été au-devant d'elles et qu'elles auront été rendues à l'intégrité d'un art irréductible à leurs ordinaires exigences. Il ne déclinera pas les invitations aux fêtes de la cour impériale, mais il s'y rendra sans rien retrancher ni même atténuer, sous l'intimidation de leur faste, au programme d'idées saines, généreuses, mais, à vrai dire, d'un bien autre monde, qu'il se sera composé dans ses tête-à-tête avec sa forêt. Non pas pourtant qu'il y fasse figure de rustre ou de Paysan du Danube : la distinction est assurée à sa réserve habituelle d'attitude, et si à Compiègne, par exemple, au milieu d'un cercle de dames où peut-être il s'en trouve quelqu'une à se chercher dans la culture des arts une parure de plus, il démontre, sans la moindre flatteuse concession, les raisons par lesquelles la femme est forcément limitée dans ses facultés de création artistique, impressionné par la vive intelligence de son regard, par la conviction qui se sent derrière sa parole un peu tendue, on s'arrêtera à écouter les considérations de ce sage.

Mais avec quelles délices ne devait-il pas après se retrouver dans la paix profonde du long atelier que lui gardait sa maison paysanne de Barbizon! C'était au grenier qu'il l'avait aménagé, sous une humble toiture qui fut longtemps de simple chaume mais qu'envahissaient le lierre, le cobæa, la treille, la clématite, et dont l'aspect primitif lui agréait comme étant d'expression plus humaine. Souvent, vers la fin de la journée, on le trouvait qui, avec son chevalet, s'était rapproché d'une petite fenêtre donnant, au milieu du lierre, dans la direction du couchant; il savourait là l'odeur de sa pipe, son chien allongé à ses pieds. «On est bien ici, disait-il; c'est ainsi que je voudrais vivre dans le silence et guetter dans l'ombre tout ce qui bourdonne et éclate dans un rayon de soleil». Au dehors — il nous a laissé deux dessins de ce qu'il voyait de cette petite fenêtre (1) — c'étaient, tout près de lui, son jardin paysan aux arbustes exprès à l'abandon et le vieux colombier rustique de la maison de son voisin, au delà cette perspective de cultures qu'il a si souvent recueillie, s'échelonnant à gauche vers un mamelon boisé — petit terroir dit de la *Plante-à-Biau*, son lieu d'étude par excellence — à droite se perdant dans l'étendue des plaines de Macherin et de Fleury. Il pouvait suivre sur la ligne d'un plat horizon les derniers frissonnements du jour et, sur un sentier de traverse, la silhouette du laboureur ou du bûcheron attardant leurs pas dans la lueur du crépuscule. Quand,

(1) Nous donnons ici le second.

l'ombre ne l'ayant pas surpris dans l'activité du travail, il n'avait pas eu à s'impatienter contre elle pour le refus du quart d'heure de lumière qui l'aurait fait toucher à la réalisation de sa pensée, il profitait de ce temps de « l'entre chien et loup » pour laisser libre carrière à ses instincts de visionnaire et s'amuser à transformer des études demeurées imparfaites en paysages fantastiques.

Malgré tout ce qui s'en est allé du Barbizon de Rousseau au contact du banal tourisme, malgré les quarante années et plus qui nous séparent du peintre, c'est à ces heures du soir où, de sa fenêtre, il laissait flotter sur le dehors sa pensée détendue, où des fumées çà et là révèlent tout de même encore des toitures modestes, que le village retrouve un peu de son sentiment d'autrefois. Rousseau vivait là dans l'environnement de tous ces sites auxquels son nom et comme des parties de lui-même demeurent à jamais attachés : cette *Allée aux ruches* dont les ramures gigantesques et, en automne, les incendies de tonalités incitaient son art à de telles audaces expressives, que la figuration qu'il en avait donnée, aux journées militantes de 1836, en avait pris surnom de la « Danse des arbres » ; ce plateau de Belle-croix où tant de fois il a relaté les triomphes de la végétation sur le roc ; ce Bas-Bréau au fond duquel une toile du Louvre nous le montre aventuré, avec les troupeaux, comme au cœur même des choses ; ces déserts d'Apremont où, par des midis ensoleillés d'octobre, il s'était senti enveloppé de calmes si grandioses ; ce monticule du Jean de Paris dont les plans

s'étageaient en tons si vigoureux, si riches, quand le jour, par derrière, déclinait...

Cependant des pas se distinguaient dans le silence de la maison : c'étaient ceux de sa compagne, être passivement dévoué, nature d'enfant plutôt que femme, dont il avait laissé la vie fragile venir s'abriter contre la sienne; dans l'ombre emplissant l'atelier quelques visages souvent venaient prendre place : de vieux amis, comme Diaz, Barye, devenus familiers du hameau, ou même des arrivants de Paris, comme Daumier, Ziem... ou les écrivains Sensier, Tillot, puis Théophile Silvestre, qui successivement, à l'instar de Thoré, l'Euryale des premières batailles, s'étaient dévoués à la cause de son art et devaient devenir les confidents de ses dernières années. Les samedis surtout prenaient là naissance de féconds entretiens, qui allaient se prolonger, au retour du repas, dans la grange attenant à la chaumine.

Et la plus noble silhouette s'estompait aussi dans la pénombre, un visage s'éclairait dont les traits dans la barbe abondante, une robuste stature se dressait où l'accoutrement tout bonnement paysan devaient à merveille s'accorder pour la gravité de la ligne à ces plaines de culture qui s'apercevaient par la croisée : on a nommé Jean François Millet.

C'était pendant le choléra de 1849 que, sur les conseils de Charles Jacques, il était venu s'installer dans le village avec sa femme et toute sa nichée. Les rapports entre lui et Rousseau, d'où devait naître cette sorte d'identification morale où la postérité avec piété les confond, ne se formèrent

que progressivement, ne poussèrent que lentement de l'un à l'autre ces racines profondes devenues depuis inséparables. Le misanthrope Rousseau, refoulé dans son art par l'incompréhension à laquelle il s'était si longtemps heurté, ne témoigna d'abord qu'un intérêt banal à ce nouveau venu, qui, au contraire, le connaissant déjà par ses œuvres, ayant pu, aux Salons, jouir de leur beauté enfin mieux reconnue, respectait et admirait cet isolement où elles avaient été enfantées.

Il n'y avait du reste aucun homme qui pût mieux s'adapter à lui et le compléter que Millet. Ce report de la pensée vers les âges primitifs dont il aimait à chercher prétexte dans le paysage, il le trouvait allié au premier chef aux scènes rustiques de son nouveau compagnon. Millet, fils de cultivateur, élevé à l'ombre du clocher d'un village, sous la fortifiante haleine marine, offrait en exemple à ce qu'avait de nerveusement raffiné la passion naturaliste de son camarade, née en somme chez un citadin, les calmes affirmations d'un sentiment originairement, foncièrement rustique: aux préoccupations d'esprit *scientifique* qui menaçaient à tout moment d'être une entrave aux inspirations de cet aîné, il montrait jusqu'où peut atteindre la signification d'un simple champ pour une intelligence, je ne dirai pas *littéraire* — le mot aux peintres fait offense — mais moins absolument confinée dans la pratique de son art, plus étendue en sa culture, et à qui la Bible, Théocrite et, en le texte latin même, Virgile procuraient un aliment quotidien.

LE CHÊNE DE ROCHES (1861).

D'après une eau-forte de Rousseau (*Gazette des Beaux-Arts*).

Mais, de plus, au moment où Millet s'adjoignait à la vie retirée de ce confrère, celui-ci se sentait comme jamais encore, au spectacle de la nature, hanté de pérennité, d'universalité. Il s'attachait, jusque dans le paysage le moins ambitieux, à en faire prédominer l'impression infinie. Chez lui l'épanchement, déjà si discipliné, si assujetti au vocabulaire des strictes réalités, faisait place à cette méfiance envers soi, à cette épuisante perpétuité d'efforts, rançon d'un art devenu trop opiniâtrement objectif. Si encore il ne s'était agi que du but, déjà presque illusoire, de s'emparer d'une réalité présente dans la somme de ses éléments vivaces : la justesse de son œil et la docilité de sa main étaient telles qu'il est celui peut-être qui s'en est le plus approché ; mais avec cette inaltérable vision qu'il savait garder des objets dont il avait été frappé, qui même se faisait plus nette à mesure que le temps les consacrait davantage dans son souvenir, c'était de thèmes d'un autre lieu, repris parfois après bien des années, qu'il faisait choix pour y concentrer la vérité totale des choses.

Les trois toiles de la collection Hartmann où il s'est acharné à cet impossible programme sont demeurées fameuses : deux en sont ici reproduites. Comme il les refaisait et défaisait sans cesse et que même il n'a pu achever la dernière, on les a appelées les « trois toiles de Pénélope ».

Le four communal dans les Landes : « Une pauvre construction en briques au-dessus de laquelle des buissons rabougris tordent leurs bras noueux et, de part et d'autre, sous le ciel morne, la bande étroite d'un horizon bleuâtre

qui, sous la chaleur accablante de cette après-midi d'été, semble vibrer d'un tremblement continu. » (Émile Michel). — Vendu 47 000 francs en 1881.

La ferme dans les Landes : « De grands arbres verts dont les feuillages arrondis se confondent et dont les pieds s'échelonnent pour laisser jouer la lumière : une maison de paysan, une barrière à côté, des terrains vagues par devant et, à l'entour, du fumier, des poules familières, une roue cassée. » (Castagnary). — Vendue 73 000 francs à la même vente.

Le village de Becquigny ou *Le village primitif*, comme on disait encore, qui provenait d'un récent voyage en Picardie (1857) : « Une grande rue de village, c'est-à-dire, selon la description de Sensier, un large chemin sablonneux bordé de maisons de paille et de terre, espacées les unes des autres ; çà et là quelques arbres fluets ; au fond, les bois . et l'atmosphère d'un journée calme et sans nuages. »

Et qu'on ne s'imagine point que ce manque voulu de pittoresque soit en rien compensé par ce qu'à la simplicité champêtre on mêle d'ordinaire de rêverie ou d'attendrissement : chez Rousseau jamais de sensiblerie! Ce sont thèmes intentionnellement quelconques, voire même ingrats, crainte qu'il ne s'y glisse la moindre apparence d'apprêt : — avec quoi il ne s'agit de rien moins que d'exprimer l'universel!

Mais l'universel, comme l'éternel, Millet l'évoquait par la synthèse de ses aperçus, par les aspects généraux de ses paysans, leurs gestes, leurs instruments de labour

partout, toujours les mêmes sur l'étendue des glèbes. Qu'allait faire Rousseau, lui qui se restreignait aux données les plus précises de la matière? — Resserrer encore son analyse, pousser ces données jusqu'à leur maximum d'intensité et de condensation vitales, et par là, dans un simple morceau, faire battre comme l'artère même de la vie cosmique. Ainsi, jusque-là, dans le sol végétal avait résidé pour lui le vrai point de participation aux forces générales de la nature : c'était courant d'entendre dire à ses admirateurs qu'on entendait dans ses tableaux monter la sève ; la lumière, par contre, y exprimait seulement la teinte et le frisson de l'heure qui passe ; — c'est la lumière qui désormais va devenir la grande évocatrice d'universalité.

A cet effet, aux ciels tragiques qui prêtent à la lumière un éclat concentré il fera succéder les ciels unis d'où elle s'épand en tous sens également : elle sera l' « agence universelle de l'air », à quoi il faut que tout témoigne de sa subordination : sur la diversité des tons elle étendra l'enveloppe d'une tonalité d'ensemble ou « mode » général : au modelé, qui n'exprime que le relief des choses, elle en surajoutera un autre, qui sera comme le « modelé de l'infini ».

Saisi, comme toujours, par cette logique mathématique qui était dans le fond de sa nature, qui voulait discipliner jusqu'à ses inspirations mais parfois menaçait de les faire dévier vers le paradoxe, il poussait sa théorie jusqu'à l'extrême : « Rien ne vaut que par la compréhension de l'agence universelle de l'air, ce modelé de l'infini, rien ne

pourra empêcher qu'une borne autour de laquelle l'air semble circuler ne soit une plus grande conception, dans un musée, que l'œuvre ambitieuse, d'expression particulière, qui manquera de ce génie. » Inutile d'insister, je crois, sur ce qu'une telle déclaration laisse pressentir de grave pour les tendances futures du paysage en France. Rousseau connut le danger « de l'assimilation absolue de l'air et de la lumière avec ce qu'ils font éclore » — ce sont aussi ses propres termes. Il risqua de perdre de vue les formes individuelles des choses pour ne plus envisager que, sur leur surface, l'effeuillement ou l'émiettement à l'infini de la lumière qui les caresse ou qui les heurte.

C'est à partir de ces tentatives qu'on lui reprocha, d'une part, la monotonie de son faire par petites touches méthodiques, donnant sans doute l'impression d'inépuisables vibrations, mais aussi, trouvait-on, d'un « tricotage » menu, indigne de lui. Les arbres, d'autre part, pour qui il prenait si grand souci « de cet air, disait-il, dont ils ont tant besoin », voyaient tout leur relief absorbé dans cet élément : la critique ne les trouvait plus que « plats et découpés », ou, comme ceux du *Four communal* et du *Village de Becquigny*, « plaqués en éventail contre le ciel ». En un mot, pour aboutissement de tous ses efforts, cette vitalité foncière des choses, à laquelle jusqu'alors il s'était si âprement attaché, menaçait d'être délaissée pour une vitalité générale qui n'était plus qu'épidermique.

Une influence qui fut depuis des plus actives sur la peinture française, et que Rousseau, après Ingres toutefois,

se trouve avoir été un des premiers à accueillir, aurait pu cependant l'arracher à ces spéculations où menaçait de s'épuiser son talent : l'estampe japonaise commençait à se répandre en France. Lui et Millet s'éprirent à la passion de cet art encore ignoré, ils en voulurent à toutes forces posséder chacun des spécimens, ils se les disputèrent : une lettre du second fait même allusion à une brouille passagère provoquée par leur commun engouement.

Par malheur, la simplicité du procédé, le résumé des plans n'étaient pas ce qui, sur ces belles estampes, influençait le plus Rousseau, encore que sur son dessin l'exemple de leurs fortes qualités ne restât pas absolument sans effet : on en peut juger par l'esquisse que nous reproduisons ici de la *Futaie du bois de Macherin* : — mais il était comme halluciné par les grands partis pris, les étranges colorations de leurs atmosphères, où il croyait voir enfin résolue l'énigme torturante du vaste modelé lumineux. Le chimérique de ses aspirations s'en trouva accru au contraire, et l'on put même assister à cette extravagance : un site septentrional, comme son *Village de Becquigny*, passant du modelé clair, blond, presque immatériel qui l'animait d'abord, sous la vivacité d'une aurore tropicale, d'un saphir de ciel japonais — que, par bon sens, il fallut bien ensuite éteindre pour revenir aux douceurs des tonalités premières.

C'est toujours l'acharnement sur lui de ce même démon qui ne cesse de venir compliquer sa tâche, en l'incitant à l'impossible quand il a épuisé le possible, en embrouillant ses sensations quand il croit les avoir définies. Durant l'été

de 1863, se trouvant à Fontaine-Écu, près de Besançon, pays de sa femme (1), qu'on a envoyée dans l'air natal, au milieu des montagnes, avec l'espoir de combattre en elle des tendances de plus en plus menaçantes à l'aliénation, il a voulu se retrouver en face de ces mêmes glaciers dont la sublimité avait transporté de tant d'enthousiasme sa lointaine jeunesse. C'est un autre homme qui les revoit, c'est, comme en témoigne le beau dessin des *Sources du Lizon*, un esprit apaisé, touchant là au parfait équilibre de toutes ses aspirations. Mais, à son retour, il veut comme la première fois donner à ses souvenirs la consécration d'une vaste toile, et le voici repris par son mauvais génie qui, l'arrachant aux pures sérénités dont se baignaient déjà les fonds prestigieux du tableau, lui montre dans le bas, en irritant défi, une plaine plantée de vignobles dont il lui impose le fastidieux dénombrement : *Vue de la chaîne des Alpes prise des hauteurs de la Faucille*.

N'étaient ces regrettables méprises d'un art à bout d'expérience et qui s'excédait, comme ces hantises de sérénité dont témoignent les dernières œuvres s'accordent bien avec la physionomie finale de ce combattant, enfin parvenu à la victoire! A l'Exposition universelle de 1867, ses confrères eurent raison, tout simple paysagiste qu'il n'avait

(1) Cette région, dont par ligne paternelle il était aussi originaire, était la seule pour laquelle il s'arrachât de temps en temps à sa forêt. Depuis son séjour à Becquigny, en Picardie (1857), il s'était exceptionnellement, au printemps de 1865, laissé attirer vers les dunes de Boulogne et d'Ambleteuse, et en 1867, quelques mois seulement avant sa dernière maladie, à Munster, chez M. Hartmann. Inutile de dire qu'il avait toujours rejeté l'idée du traditionnel voyage en Italie.

Cliché Georges Petit

CHAUMIERE PRES D'UNE MARE.

(Collection de M. J. Pexiel, à Paris.

jamais cessé d'être, de le porter comme un sage à la présidence de leur jury. Après s'être, triste, vaincu, mêlé à l'inquiétude, à l'angoisse des choses, et de joies n'avoir longtemps guère connu que les leurs, il les dominait, il semblait s'élever au-dessus de leurs passives conditions d'existence pour ne les plus embrasser qu'en une sorte « d'impartialité souveraine », de « panthéistique indifférence » (1), dans l'infini de la lumière. Sérénité de point de vue qui vient toujours en suprême idéal à ces grands méditatifs, qu'ils aient nom Gœthe, Jean-Jacques ou Théodore Rousseau : leur fenêtre, quand leur terme est proche, doit être d'autant plus ouverte aux clartés rayonnantes que l'ombre a souvent pesé sur leur vie intérieure. Et c'était bien précisément comme des fenêtres avides de lumière, que les trois toiles où Rousseau épuisait tous ses efforts, lorsque, en juillet 1867, la mort lui asséna ses premiers coups.

Il était dans la force de l'âge, ayant à peine cinquante-six ans. Mais les journées entières de tension laborieuse, d'immobilité, de claustration, imposées à son organisme sanguin et nerveux, pour atteindre à une impossible perfection, lui avaient été fatales. Frappé d'hémiplégie dans son atelier de la cité Malesherbes, il avait aussitôt demandé qu'on le ramenât à sa maisonnette de Barbizon, afin d'avoir à sa portée cet air de la forêt auquel il aspirait comme à la vraie formule régénératrice. Sensier et le médecin ont rédigé le journal de cette lutte de cinq mois que le peintre

(1) Castagnary, Salon de 1864.

soutint contre le progrès inexorable du mal. On y voit à découvert sa complexion physique qui était, on peut le dire, à la mesure des énergies forestières dont la manifestation éveillait en lui tant d'échos. Il mourut au matin du 22 décembre ; ainsi à cette même tout arrière-saison qui jadis l'avait trouvé si souvent absorbé dans le spectacle de son activité destructive, dans la sensation de « ces fatalités qui, exprimait-il alors à Guizot, vous enlacent » — et cette fois l'entraînaient avec elles !

VI

La proscription dont il avait été longtemps l'objet avait eu du moins cette conséquence salutaire : accomplies loin de cette promiscuité mondaine si néfaste à l'artiste trop prématurément acclamé, ses œuvres n'en prirent que davantage figure, au milieu de l'art de son temps, de ces « sauvageons » à quoi il ambitionnait de les voir comparer, « qui, disait-il, crus dans la paix et la rudesse des solitudes, assurent les beaux fruits et les beaux rosiers des jardins ».

Plus d'une fois en effet, dans son parler, qu'un défaut de langue rendait un peu sifflant et difficultueux, il se produisait de ces savoureuses allusions, puisées directement dans la nature, car à celle-ci volontiers il empruntait l'appui de son raisonnement, il aurait même ramené toutes choses.

La nature, de son côté, chaque jour plus docile à ses inspirations, ne faisait plus qu'un avec lui. Cet isolé, ce renfermé, qui ne s'épanchait en paroles que lorsqu'il se

LA FUITE DES CHARBONNIERS, DANS LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU. 1850

Collection de M. Ghaenzer

sentait dans un milieu sympathique, se mettait tout entier dans le moindre de ses tableaux comme dans le moindre de ses dessins. « Voyez, écrit Théophile Silvestre, cette haute futaie dont l'épaisse et pléthorique frondaison étouffe le ciel : c'est l'image de la surabondance de ses impressions ; et cette branche nue recourbée comme une baïonnette, c'est le trait décisif et poignant qui sortait toujours de sa conversation confuse. Le dessin où l'on voit, au bord d'un sentier montant entre les roches, un genévrier tordu et retordu si convulsivement, est encore l'emblème des plis, des replis de son imagination et des contorsions de sa volonté. Toutes ces landes désertes et âpres où, de distance en distance, des buissons et des touffes d'herbe pointent comme des dards sous un ciel attristé, s'épanouissent au soleil ou sifflent au vent sont encore des portraits de la vie de Rousseau, vie solitaire, rude et tourmentée, dont le moindre incident devenait une chose importante et quelquefois une douleur aiguë ».

Peu d'œuvres picturaux décèlent à ce point l'homme qui, dans le silence de la vie intérieure, a vécu immensément.

C'était un lutteur, un tenace, dont les préférences allaient justement dans la nature à ce qui manifeste le même caractère. Aussi, si les terrains qu'il choisissait étaient les solides, les rugueux que hérissent le houx, le genévrier, la bruyère et où se presse la vipère sous le caillou, c'était, comme il le disait lui-même, « pour épier les phases de triomphe des végétations sur leur âpreté ». Des arbres, il ne voulait rien omettre du système de vie qu'ils avaient été

dans l'obligation d'adopter : et la belle aubaine, quand ils se présentaient avec quelque originalité naturelle, quand c'était un chêne, par exemple, étreignant rageusement le roc qu'il avait vaincu (le *Chêne de roches*), quand c'étaient des bouleaux que « les vents ou les humidités fangeuses avaient contraints de ramper pendant des siècles » (Sensier) : les probants témoignages de sensation que voilà chez ces êtres silencieux qu'on dit inanimés ! — Et dans l'heure du jour et dans l'époque de la saison, voyez encore son âme de combatif réapparaître par ses préférences : l'heure à laquelle il reviendra le plus souvent, ce sera celle qui s'apeure sous un ciel d'orage ou de crépuscule, celle où dans l'antagonisme de l'ombre et de la clarté, se discerne au mieux la lutte entre les forces naturelles ; pour le même motif, son observation s'attardera au spectacle de la tout arrière-saison, et c'est peut-être quand il se trouve à l'unisson avec ces temps de froidure et de pluie qu'il atteint le plus de grandeur : il a alors de ces ciels qui n'appartiennent qu'à lui, des ciels inquiets et comme consternés, d'où se dégage une impression vraiment poignante.

Une si particulière curiosité pour tout ce qui exprime sauvagement son droit à l'existence n'a pas exclu cependant cet attrait que le sourire de l'eau avait, on s'en souvient, exercé sur ses jeunes années : souvent une simple mare aux premiers plans redit comme la teinte générale de l'heure : toute une juvénile délicatesse semble même lui renaître, ou attester plutôt son intacte survivance, tant il met d'application émerveillée à suivre la courbe d'une rive,

Neurdein.

LE PRINTEMPS.

Musée du Louvre

à la ciseler, à l'orfévrer comme la bordure d'un miroir. Parfois aussi un infini tout de tendresse plane au-dessus des choses, le paysage se déploie en lignes dormantes, quelques discrets stratus accentuent au loin le quiet allongement des formes, de l'eau sommeille, et tandis qu'une brise se sent au travers des arbres, l'atmosphère se montre adoucie de ce qu'il faut d'humidité pour faire d'elle comme une caresse (au Louvre, *Le printemps*). La sensibilité n'affecte plus le trouble des toiles précédentes, mais la palpitation de la vie, en ces calmes étendues, se trahit dans chaque objet, circule dans le silence à travers tout.

Mais ce n'est que par intérim qu'il laisse son esprit aussi heureusement s'épanouir. C'est qu'avec le vrai de la nature il lui faut saisir en même temps le monde d'impressions qu'elle dépose en lui, impressions si difficiles à traduire qu'il les comparait, dans son langage souvent imagé, « à ces perles cachées au fond des mers qu'un plongeur ne saurait amener au jour ».

Telle est, en effet, la hauteur de visées que comportait à ses yeux ce réalisme dont on se plaisait à lui objecter l'étroitesse et l'infériorité. « L'idéal pour lui, c'était la réalité élevée à son plus haut degré de puissance » (Barbey d'Aurevilly). Pour y atteindre, il s'était peu à peu constitué à lui-même un art dont nous allons tâcher ici de rassembler les traits.

Il fallait un art neuf, en effet, pour donner droit de cité en peinture à tant de thèmes jusque-là écartés, devenus depuis thèmes courants : comment ces immobiles étés,

ces lourds midis, sur la *Hutte de charbonniers*, par exemple, ou sur les *Gorges d'Apremont*, envisagés rien qu'en eux-mêmes, sans adjonction d'aucun épisode, se faisaient-ils si impressionnants, ces terres dénudées confessaient-elles toute une mystérieuse palpitation, ces sous-bois, resserrés et touffus, étaient-ils remplis de frémissements, et ces broussailles, roussies par la gelée, de bruits d'existences hâtives comme dans le pressentiment du néant? comment donc avait pu s'opérer cette magie?

Fromentin nous donne la réponse : par le rôle actif assigné à la *sensation*, par la subdivision en sensations multiples de cette généralité de sentiment dans laquelle les Hollandais embrassaient les réalités de leurs pays. Rousseau avait créé l'art nouveau de montrer en quelque sorte le vif de la nature humaine en contact immédiat avec la nature extérieure.

Par suite, de *composition*, le moins qu'il en puisse être ou, en tout cas, indiscernable derrière le vrai, derrière le *senti* : la composition existe du moment que « les objets représentés ne le sont pas seulement pour eux-mêmes mais en vue de contenir, sous une apparence naturelle, les échos qu'ils ont placés sous notre âme » ; et il arrivait à cette définition un peu laborieuse, mais qui projette un éclair sur la valeur humaine de son œuvre : « J'entends par composition ce qui est en nous entrant le plus possible dans la réalité extérieure des choses ».

Aussi, quelle défiance, quel dédain de tout ce qui est règle consacrée! Il était d'usage d'apporter une grande pré-

LES SOURCES DU LIZON, DANS LE JURA. 1863.

Dessin au crayon.

cision dans le rendu du premier plan : Rousseau l'ébauche à peine, comme si ce plan était en contre-bas, bien au-dessous de la ligne visuelle, tandis qu'au contraire vers les suivants tout de suite, puis vers les plus lointains il dirige l'attention, par cette considération qu'ils sont les seuls à s'offrir au niveau de l'œil quand on regarde devant soi; de là ce résultat que très souvent, comme l'observe Charles Blanc, ses paysages semblent faire partie d'un globe qui tourne, appartenir à une terre qui est ronde, impression tout à fait conforme à ses visées d'évocation cosmique. — C'était aussi un procédé constant et facile de disposer aux deux côtés du tableau des arbres en forme de portants de théâtre : que fait-il dans ses *Chênes* de la collection Thomy Thierry ? il les établit au contraire bien au milieu, en motif principal ; dans le *Four communal* il les y arrondit en éventail : et il ouvre à droite, à gauche, les larges échappées vers le lointain que jusque-là il était plus usuel de dégager au centre de la toile. De même, traversant un jour en compagnie de Théophile Gautier le jardin des Tuileries : l'idée s'offre à lui de peindre « l'arbre des cités », après s'être tant consacré à « l'arbre des forêts », et déjà avec deux marronniers il a dans l'air esquissé son motif central et assuré ce qu'il dénomme le « nœud » de sa composition.

Si Rousseau se garde comme d'une offense à la vérité de ces arrangements, de ces contre-balancements de lignes qui entraient dans la formation du paysage historique, cela ne veut pas dire que ses tableaux jamais pèchent par la

construction. Tandis que ses franchises d'accent pourraient donner à croire qu'il se livrait tout de suite à l'allégresse des belles tonalités, « il faut, énonçait-il bien au contraire à Letronne, son disciple, réserver la coloration pour la fin », et nul artiste n'est, en effet, plus méthodique dans l'élaboration d'un tableau.

On sait que le dessinateur d'abord était hors ligne, surtout dans le maniement de la plume où il a même été dit qu'il était le seul à avoir égalé Rembrandt. Par des délinéations, des contours, il arrêtait d'abord avec soin sa distribution des masses et des plans, puis c'était de plus en plus à la relation du relief et des profondeurs, à l'aspect des choses dans la lumière qui les absorbe, que s'attachaient la sûreté de son œil et la rectitude de sa main : le ciel avait son tour ensuite, comme chez Jules Dupré, mais pour être alors porté à ce degré de profondeur ou d'éclat que l'on sait, et de là étendre partout, sur tout, son rayonnement, sa prédominance.

Donc après le dessinateur, le symphoniste seulement intervient. Ou il va procéder par d'amples accords, ou au contraire se resserrer dans le doigté le plus menu : mais il a préalablement choisi une base à tout son système harmonieux. « N'importe dans quel sujet, énonçait-il encore, il y a un objet principal auquel il faut toujours revenir pour en affirmer de plus en plus la couleur. » Cette base peut être une note violente qui lui permettra de poursuivre jusqu'à ses dernières limites l'intensité du ton local ; il le pourra d'autant plus qu'il est guidé par un instinct

VUE PRISE A FONTAINE-ECU, PRES DE BESANCON (1863).

curieusement divinatoire de ces lois harmoniques que, du reste, dès avant le milieu de sa carrière, il avait pu savoir définies par Chevreul. Plus la toile placée sur le chevalet absorbera son attention d'exécutant, plus s'y activera l'amplification chromatique. De quels extraordinaires moyens le peintre n'usera-t-il pas dans ce soin suprême de l'achèvement ! Ils sont presque impossibles à analyser : grattages procurant des transparences que la couleur n'atteindrait pas, tons chaleureux empruntés au bois même quand, par une prédilection assez marquée, c'est sur un panneau bien lisse de chêne ou d'acajou qu'il travaille : erreurs du pinceau intervenant en dessous modestes, en auxiliaires neutres : toile, autrefois abandonnée, remise sur le chevalet et dont les teintes premières viennent heureusement s'entremêler aux accents d'un nouveau motif comme le *Givre*, et la ponce et la seiche et le manche de l'instrument : « peu importe, dit-il, une méthode en ces moments où le dénouement survient. On use de tout... même des conjurations diaboliques... », et ses mains qu'il a des plus fines et des plus mobiles, « cauteleuses, tatillonnes », les a observées Silvestre, revenant, insistant, s'écartant, revenant encore, tandis qu'entraîné, fébrile, cet ordinaire silencieux disserte inépuisablement sur son art, ont l'air de soumettre la toile à des passes de magnétisme.

C'était là la phase vraiment critique de sa production, celle où le symphoniste risquait à la longue de s'égarer dans le paradoxe et d'outrepasser les limites extrêmes de

la peinture, l'instant où l'intervention d'un Jules Dupré ou d'un Sensier fut souvent salutaire. « Finir a été le tourment de sa vie ». Et de fait, du moment que la précision des formes s'en va cédant au développement des sonorités, quand décider l'œuvre irrévocablement terminée et à côté d'elle se résoudre à déposer le pinceau : quand se réjouir de la plénitude enfin atteinte de la « grande harmonie » (1)? Toujours d'un point du site peut surgir une note nouvelle. « Le fini, c'est la justesse de l'ensemble, se plaisait à énoncer le peintre, l'ensemble seul finit un tableau » : mais, même devant cet ensemble enfin réalisé, que de fois ne lui arrivait-il pas d'entrevoir, puis de tyranniquement ressentir la possibilité d'une autre harmonie!

C'est au prix de ce *tourment* que « presque à lui tout seul, comme l'a écrit Fromentin, il a inventé le vocabulaire dont nous nous servons aujourd'hui ». Combien ce témoignage, déjà vrai en son temps, ne s'est-il pas confirmé de nos jours! Notons-en toutefois la réserve : il faut faire la part, en effet, de ce qui est dû aussi à Corot. Ils ont tous les deux contribué à accroître les ressources de la technique, celui-ci dans l'ordre délicat des *valeurs*. Rousseau dans l'ordre de l'accentuation chromatique, où un Ravier, un Hervier semblent avoir beaucoup emprunté à ses qualités les plus émeutières. En certains talents les deux influences se sont même curieusement amalgamées, et si, par

(1) Allusion souvent faite à une de ses dernières paroles, qui semblait venir vraiment en résumé aux efforts de toute son existence. C'était quelques heures avant qu'il succombât aux assauts de la maladie : « Encore une crise, dit-il, puis après, ce sera la *grande harmonie* ».

exemple, le vallon ou plateau jurassiques familiers à Pointelin restent bien dans le sentiment des « mares » du maître de Barbizon. voici, par contre, les dunes artésiennes de Cazin voilant leur austérité de formes, si en accord pourtant avec le génie de notre peintre, sous l'atmosphère attendrie de Corot. Il faudrait en même temps tenir compte de ce que la méthode impressionniste a dû à l'un et à l'autre, de ce qu'il a été pressenti par Rousseau de la matière vibrante sous le jour éclatant telle que l'a souvent évoquée Claude Monet.

L'enseignement général à tirer de son art, c'est de ne pas voir dans la nature qu'un mol et uniforme champ de rêverie. Le peintre convie l'âme humaine à se retremper dans l'énergique vitalité des choses, au sein de ces forces avec lesquelles on le disait en communion.

Il avait comme un sentiment sacerdotal, du reste, de la mission du paysagiste ; un tour fait par lui dans les champs était, raconte Théophile Silvestre, une consécration donnée à toute la nature, et sa démarche y tenait de celle d'un prêtre aux Rogations. Son ambition était qu'il se dégageât de ses tableaux une influence bienfaisante, si même ce n'est moralisante : en sorte qu'il n'y avait pas de qualification pour eux plus certaine de lui agréer et qui lui fût plus coutumière, que celle de « vigoureux et de *sains* ».

TABLE DES GRAVURES

Paysage d'Auvergne. . . . . .

Esquisse pour la descente des vaches des Hauts-Plateaux du Jura. Musée Mesgad, à la Haye. . . . . .

Le Marais en Vendée. La vallée de Tiffauges. Collection de M. Glaenzer . . . . . .

Les Marais dans les Landes. Musée du Louvre

Lisière de bois dans le Berri. Collection de M. Vasnier, à [illegible]

Esquisse au fusain pour la Forêt en hiver. . . . . .

Lisière de bois, soleil couchant. Salon de 1849

La Prairie. Musée de Nantes . . . . . .

Crépuscule à Barbizon. Dessin rehaussé. . . .

Les Coteaux de Melun. Collection de M. H. Gallice, à Épernay

Sortie de la forêt de Fontainebleau du côté de Bröle. Musée du Louvre . . . . . .

Soir d'hiver sur les Gorges d'Apremont. Peinture inachevée.

Les Gorges d'Apremont à midi. 1857 . . . . . .

La Futaie du bois de Macherin, à Barbizon. Esquisse. . . . .

Les Chênes d'Apremont. Musée du Louvre . . . . . .

Chêne penché sur une mare, dans le Bas-Bréau . . . . . .

Ferme dans les Landes. . . . . .

Le Four communal, dans les Landes . . . . . .

Le Chêne de roches. 1869. (D'après une eau-forte de Rousseau.)

Chaumière près d'une mare (Collection de M. J. Peytel, à Paris). 105
La Hutte de charbonniers, dans la forêt de Fontainebleau (1850 — Collection de M. Glaenzer 109
Le Printemps. Musée du Louvre 113
Les Sources du Lizon, dans le Jura. Dessin au crayon (1863). 117
Vue prise à Fontaine-Ecu, près de Besançon. Dessin à la plume (1863). 121

TABLE DES MATIÈRES

I. — *Les paysagistes de 1830* et le Salon de 1834.....

II. — Rousseau de 1812 à 1834 : études à Compiègne et aux environs de Paris : premier contact avec la forêt de Fontainebleau 1828 : séjour en Auvergne et Salon de 1831, en Normandie et Salon de 1833 : séjour à [illegible] 19

III. — Voyage dans les Alpes : *La descente des vaches* : échec au Salon. — Séjour à Barbizon. — Voyage en Vendée : *L'Allée des châtaigniers* : échec au Salon. — L'atelier de la rue Taitbout. — Retour à Barbizon..... 7

IV. — Rousseau et Dupré. — Retraite solitaire dans le Berri (1842). — Voyage dans les Landes 1844. — Séjour à L'Isle-Adam. — Réapparition au Salon de 1849..... 72

V. — Installation à Barbizon. — Rousseau et Millet. Caractère objectif des nouvelles œuvres de Rousseau : ses efforts vers la plénitude de la lumière. — Les estampes japonaises. — Rousseau président du jury à l'Exposition universelle de 1867. Sa mort..... 94 105

VI. — L'œuvre et l'art de Théodore Rousseau

124 349

Coulommiers. — Imprimerie Paul Brodard.